سفيتان تودوروف

سلسلة الدراسات الأدبية

مفهوم الأدب

ودراسات أخرى

ترجمة
عبود كاسوحة



سـفيتان تودوروف

مفهـوم الأدب

ودراسـات أخـرى

ترجمـة

عبـود كاسـوحـة



مَنشُورات وزارَة الثَّقافَة
في الجُمهوريَّة العَربيَّة السُّوريَّة
دمشـق ٢٠٠٢

العنوان الأصلي للكتاب:

La notion
de Littérature
et autres essais

مقدمة

إنما (الأجناس «الأدبيــــة[1]») حياة الأدب نفسها. أمَّا التعرف عليها بشكل كامل، والمضي حتى بلوغ الغاية للمعنى الخــاص بكل جنس، والغـــوص في قوامها غوصًا عميقًا، فذلكم مايعود علينا بالحقيقة والقوة.

هنري جيمس.

«الأجناس» الأدبية تشكل حياة الأدب نفسها. ويكمن مصدر الحقيقة والقوة [في عـمل البـاحث] في التعـرف التـام على تلك الأجناس، والمضي حتى غـاية التعرف على المعنى الخاص بكل جنس منها، والغوص عميقًا في قوامها.

---

(١) إضافة من المترجم. ثمانية من الدراسات التي يتضمّنها هذا الكتاب نشرت سابقًا في كتابنا «أنواع الخطاب» ١٩٧١، واثنتـان في «شـعرية النثـر»، ١٩٨٧. وفي هذا الكتـاب أعـدنا النظر في تلك الدراسات، وقللنا من الهوامش.

-١-

مفهوم الأدب

أتمسّك بطوق نجاة خفيف، قبل أن أغوص في هوّة الـ «ما هو» الأدب: ليس سؤالي بالدرجة الأولى عن وجود الأدب ذاته، لكن عن الخطاب الذي يسعى للكلام عنه، كالخطاب التالي. فالفارق يكمن في المسار لا في الهدف النهائي. لكن من يقول لنا ماإذا كان الطريق الذي سنسلك، ليس له من الأهمية مالنقطة الوصول؟

I

علينا بادئ ذي بدء أن نشك في مشروعية مفهوم الأدب: فلا وجود الكلمة أو استخدامها في المؤسسة الجامعية يجعل الأدب أمراً مسلَّماً به. إذ يسعنا في البداية أن نعثر لهذا الشك على علل ويمكننا بقليل هذا الشك بأسباب تجريبية. فلم نكتب بعد تاريخ هذه الكلمة كاملاً، ولا معادلاتها في مختلف اللغات وفي العصور المختلفة. إلا أن نظرة سريعة بل سطحية على المسألة تكشف عن أن الكلمة لم تكن قائمة على الدوام. فكلمة «أدب» في اللغات الأوروبية، حديثة العهد جداً بمعناها الراهن: إنها لاتكاد تسبق القرن الثامن عشر. فهل المقصود ظاهرة تاريخية لا«أبدية»؟ ناهيك بالكثير من اللغات (في إفريقيا مثلاً) التي لاتعرف من تعبير نوعي يعني النتاجات الأدبية كافة. وتجاوزنا مرحلة ليفي برول[1]، حيث نجد شرح هذا

(١) ليفي برول: عالم اجتماعي فرنسي كان قد وضع كتاباً بعنوان العقلية البدائية، ليقول فيه إن البدائي كأن لم ينتقل بعد من مرحلة الصور إلى مرحلة المفهوم.

الغياب فيما أطلق عليه الطبيعة «البدائية» لتلك اللغات التي تجهل التجريد، فتجهل بالتالي الكلمات التي تدل على النوع الأدبي أكثر مما تدل على الجنس. أضف إلى تلك البينات الأولية مايعرفه الأدب في الأوقات الراهنة من تشتت: فمن عساه يُقْدِم اليوم على الفصل بين ماهو أدب وماليس كذلك، حيال التنوّع الذي لايمكن تبسيطه، من بين مايعرض علينا من كتابات، ضمن منظورات لانهاية لاختلافاتها؟

وليست تلك الحجج بحاسمة: فمن حق مفهوم ما بالوجود من غير أن تقابله مفردة دقيقة. لكنه يقودنا نحو شك بدئي في الخاصية «الطبيعية» للأدب. غير أن التحليل النظري للمسألة لايأتينا بطمأنينة أكبر. فمن أين يأتينا اليقين بأن كياناً مثل الأدب قائم حقاً؟ أمن التجربة: فنحن ندرس الأعمال الأدبية في المدرسة ثم في الجامعة. ونقع على هذا النوع من الكتب في محلات تجارية متخصِّصة. ولقد ألفنا الإتيان بشواهد من مؤلفات «الأدباء» في أحاديثنا اليومية. إن كياناً «أدبياً» يؤدي عمله في ميدان العلاقات بين الأشخاص والعلاقات الاجتماعية، وذلك مالا ريب فيه حسبما يبدو. لابأس. لكن علام يشهد ذلك؟ يشهد على وجود عناصر تمكننا من التمييز بدقة بين مانشير إليه عبر كلمة «أدب» وهو قائم وسط نظام أكثر اتساعاً، هو هذا المجتمع أو ذاك وهذه الثقافة أو تلك. فهل برهنّا في الوقت نفسه على أن النتاجات الخاصة كلها والتي تتصدى لتلك المهمّة، تشترك في طبيعة واحدة تعطينا الحق في أن نحدد ماهو أدب؟ كلا.

فلنطلق صفة «وظيفي» على التعريف الأول للكيان المجرد، وهو الذي يمكن أن نعدّه عنصراً من منظومة أوسع، تضم من جهة واقعة الأدب. ونطلق صفة «بنيوي» على الثاني حيث علينا أن نبحث ما إذا كانت كل المراجع القائمة بالمهمة نفسها، تساهم في الخصائص إياها. إذ علينا أن نميز بدقة بين ماهو وظيفي وبين ماهو بنيوي، حتى حين يمكننا الانتقال من واحدة إلى الأخرى.

ولنأخذ موضوعاً آخر، على سبيل المثال، يدلل على صحة هذا التمييز: يتقلّد الإعلان بكل تأكيد وظيفة محدّدة داخل مجتمعنا. إلا أن مسألة تعيين طبيعة الإعلان تصبح أصعب بكثير عندما نرى الموضوع من منظور بنيوي: فيمكن

للإعلان أن يستخدم وسائل توصيل مختلفة من بصرية وسمعية (وغيرها أيضًا)، وقد تتوفر له استمرارية زمنية ما، أولا تتوفر، ويمكن أن يكون متواصلاً أو متقطعًا، وأن يستخدم آليات شتى مثل التحريض المباشر أو الوصف أو التلميح أو قلب المعنى وهكذا دواليك. فالكيان الوظيفي الذي لاجدال فيه لايطابق ضرورة (ولنسلّم بذلك آنيًا) كيانًا بنيويًا. فالبنية والوظيفة لا تتضمن الواحدة الأخرى إذا توخينا الدقة، على الرغم من ملاحظة تقاربات بينهما بشكل دائم. وذلك فارق في وجهة النظر، لا في الموضوع. وبالتالي، إذا ما اكتشفنا أن الأدب (أو الإعلان) مفهوم بنيوي، فعلينا إذن تسويغ وظيفة كل من العناصر المتداخلة. وبالمقابل فإن الكيان الوظيفي «إعلان» جزء من بنية، نقول هي بنية المجتمع. فالبنية مكونة من وظائف والوظائف تنشئ بنية. لكن بما أن وجهة النظر هي التي تكوّن موضوع المعرفة، فالفارق مع ذلك بين البنية والوظيفة لايزال قائمًا.

فوجود كيان وظيفي ـ هو الأدب ـ يستدعي وجود كيان بنيوي، (رغم أن هذا الفارق يدفعنا أن نبحث ما إذا كانت المسألة على هذا الشكل أم لا). والحال أن تعريفات الأدب الوظيفية - بمفعول الأدب أكثر مما هو بطبيعته- كثيرة جداً. ولاينبغي أن نعتقد أن هذه الطريق تقود دومًا إلى علم الاجتماع: فحين يتساءل فيلسوف مثل هايدغر حول ماهية الشعر، يقع أيضًا على مفهوم وظيفي. أما القول إن «الفن هو تفعيل الحقيقة» أو إن «الشعر تأسيس الوجود على الكلام»، فهو يعبّر عن أمنية عمّا يكون هذا وذاك، دون البتّ بأي من الآليات النوعية التي تنهض بهذه المهمة. أن تكون للأدب وظيفة أنطولوجية فنحن مانزال ضمن حدود الوظيفة. وبالنتيجة فإن هايدغر نفسه يسلّم بأن الكيان الوظيفي لا يتطابق مع الكيان البنيوي، مادام يقول لنا في مكان آخر من بحثه «إنه يقصد الفن العظيم». ولا يتوفّر لدينا هنا معيار داخلي يتيح لنا تحديد كل عمل فني (أو أدبي)، بل تأكيد على ماينبغي على جزء من الفن (الجزء الأفضل) أن يقوم به.

من الممكن إذن أن لايكون سوى كيان وظيفي. لكني لن أصرّ على ذلك الآن وسأجزم، مع القبول باحتمالات الخيبة في نهاية المطاف، بأن له كيانًا بنيويًا أيضاً. وسوف أسعى لأعْرف ماهو. وسبق لمتفائلين آخرين أن سلكوا هذا الدرب قبلي، فيسعني الانطلاق من الأجوبة التي اقترحوها. وسوف أحاول، متحاشيًا الدخول في تفصيل تاريخي، أن أتفحصّ النمطين الأكثر ورودًا واللذين اقترحا حلاً.

يعتمد تعريف أولي للأدب على خاصتين متمايزتين. فالفن نوعيًا «محاكاة» تختلف باختلاف المادة المستخدمة. فالأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة. لكنه تخصيصًا ليس أيما محاكاة، لأننا لانحاكي الواقع ضرورةً، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالاً ليس لها وجود. إن الأدب تخيّل: وذلكم هو تعريفه البنيوي الأول.

لم توضع صيغة ذلك التعريف في يوم واحد، فقد جرى استخدام تعابير متنوعة جداً. ويسعنا الافتراض أنها كانت نصب عيني أرسطو حين أكّد أولاً إنّ العرض الشعري يوازي العرض القائم «على الألوان والأشكال»، (وثانيًا إن «الشعر يعالج، على الأصحّ، العام، أي وقائع الخاص». وتستهدف هذه الملاحظة شيئًا آخر في الوقت نفسه): لاتعني العبارات الأدبية أفعالاً خاصة، هي الأفعال الوحيدة التي يمكن أن تجري واقعيًا. فسوف يقال في عصر آخر إن الأدب يناسب الكذب. وذكّر فراي FRYE بغموض تعابير «خرافة» و«تخيّل» «وأسطورة»، التي تنتمي إلى الأدب وإلى الكذب سواء بسواء. لكن ذلك ليس صحيحًا: فليست العبارات التي تشكل النص الأدبي «مغلوطة» أكثر مما هي «صحيحة». فقد سبق لأوائل علماء المنطق المحدثين (ومنهم فريجي Frege مثلاً) أن لاحظوا أن النص الأدبي لايخضع لمعيار الحقيقة، وأنه ليس بصحيح أو مغلوط، لكنه تخيلي على وجه الدقة. وذلك ما أضحى اليوم حيزًا مشتركًا.

فهل مثل هذا التعريف مرضٍ؟ يسعنا أن نتساءل ما إذا كنا نقوم هنا بإحلال إحدى تبعات ماهو الأدب محل تعريفه. فليس مايحول دون قصة تروي حدثًا

واقعياً أن تؤخذ أدباً. لاينبغي من أجل ذلك تبديل شيء في تشكيلها، وحسب المرء فقط أن يقول في نفسه إنه لايقيم لحقيقتها من وزن وإنه يقرأها «على أنها» من الأدب. ويسع المرء أن يفرض قراءة «أدبية» على أي نص كان: فمسألة الحقيقة لن تطرح نفسها لأن النص أدبي، وليس العكس كذلك.

وبدلاً من تعريف للأدب، تُقدَّم إلينا هنا، بطريقة غير مباشرة، واحدة من خصائص إدراكه. ولكن هل يسعنا مشاهدتها في كل نص أدبي؟ وهل هي مصادفة أن نسارع إلى إلصاق كلمة «تخيّل» على جزء من الأدب (من روايات وقصص ومسرحيات) في حين أننا نفعل ذلك بصورة أصعب بكثير، بل لانفعله البتة، حيال جزء آخر من أجزائه، ألا وهو الشعر؟ قد تأخذنا الرغبة في القول: مثلما أن العبارة الروائية غير صحيحة ولا مغلوطة، رغم أنها تصف حدثاً، كذلك فالعبارة الشعرية ليست بتخيلية ولاغير تخيلية؛ فالمسألة ليست مطروحة ضمن نطاق القول إن الشعر لايروي شيئاً ولايعني أي حدث، لكنها تكتفي في الغالب بالإعراب عن تأمل أو انطباع. ولاينطبق التعبير النوعي «تخيل» على الشعر، لأن التعبير النوعي «محاكاة» أو «تمثيل» ينبغي له أن يفقد كل معنى دقيق ليبقى ملائماً. ولايستدعي الشعر غالباً أي واقع خارجي، بل يكفي نفسه بنفسه. وتغدو المسألة أكثر صعوبة أيضاً، حين نلتفت صوب أجناس، رغم وصفها غالباً بأنها أجناس «قاصر»، لها حضورها في «آداب» العالم كلها: «الالتماسات والنصائح والأمثال والألغاز والعَدّيات[1] (لاجرم أن يطرح كل منها مسائل مختلفة). فهل نمضي إلى حد القول على هذه الأخريات مؤكدين أنها «تحاكي»، أم نبتعد بها عن مجموع الوقائع التي تعنيها عبارة «أدب»؟

إن لم يكن ما يُعدّ عادة أدبياً، تخيلياً كله بالضرورة، فليس بالمقابل كل تخيل أدباً بشكل ملزم. ولنأخذ «قصص الحالات» لدى فرويد. قد لايكون من الملائم التساؤل إن كانت الملابسات كلها في حياة الصغير هانس أو الرجل والذئاب،

(١) مفردها: عدّية: لتعيين من يقع عليه الدور، من الأطفال، في اللعب. (م)

صحيحة أم لا. فهي تتقاسم حالة التخيّل قاسماً مضبوطاً، وكل مايسعنا قوله، إنها تخدم نظرية فرويد خدمة حسنة أو سيئة. وهذا مثال مغاير تماماً: هل نضمّن الأدب الأساطير كلّها (وهي تخيلية بكل تأكيد)؟

لستُ بالتأكيد أولَ من وجه نقداً لمفهوم المحاكاة في الأدب أو في الفن. فهنالك من سعى لتعديله طيلة المرحلة الكلاسيكية الأوروبية لجعله قابلاً للاستخدام. فيصير ضرورياً إضفاء معنى عام جداً على هذا التعبير كي يتلاءم مع النشاطات المنظورة كلها. غير أنه ينطبق على أشياء أخرى أيضاً، ويتطلّب تخصيصاً لاستكماله: ينبغي أن تكون «فنية»، فيعيدنا ذلك إلى استرجاع التعبير الواجب تعريفه داخل التعريف نفسه. وكان أن حصل في القرن الثامن عشر انقلاب ما: فبدلاً من تطويع التعريف القديم، جرى اقتراح تعريف آخر، جديد كل الجدّة. وليس في هذا الصدد ما هو أكثر إيحاءً من عنواني النصّين اللذين يعينان حدود المرحلتين. لقد ظهر في عام ١٧٤٦ كتاب في الجمال يلخّص الحس المشترك للعصر: **إنه الفنون الجميلة مقتصرة على مبدأ واحد** للراهب باتو. والمبدأ المقصود تقليدُ الطبيعة الجميلة. وتجاوب معه عام ١٧٨٥ عنوان آخر هو: **محاولة جمع الفنون الجميلة والعلوم كلها تحت مفهوم الإنجاز بذاته** من تأليف كارل فيليب موريتس. لقد اجتمعت الفنون الجميلة مجدداً، لكن هذه المرة باسم الجميل، على أنه «إنجاز بحد ذاته».

والواقع أن التعريف الثاني الكبير للأدب، سوف يقع ضمن منظور الجميل. ففي هذا الميدان تتغلّب «راق» على «علّم». إلا أن مفهوم الجميل سوف يتبلور نحو نهاية القرن الثامن عشر ضمن تأكيد للطابع اللازم للمؤلَّف، لا للطابع الأداتي. فيُعرَّف الجميل الآن بدليل طبيعته غير الاستخدامية من بعد أن اختلط بالنافع. وقد كتب موريتس يقول: «تكمن فحوى الجميل الحقيقي في أنّه لايعني الشيء سوى نفسه، ولايقصد سوى نفسه ولايتمالك غير نفسه، وأنه يكون كلاً ناجزاً بنفسه». إلا أن الفن يعرَّف بالجميل: «إذا ما تمثّل مبرر الوجود لعمل فني بدلالته

على شيء ما خارج عنه، أضحى بذلك تبعياً. في حين أن المراد على الدوام، في حالة الجميل، أن يكون هو نفسه المقدَّم». فالتلوين صور تُدرك لذاتها، لابقصد فائدة ما. والموسيقى أنغام قيمتها كامنة فيها «نفسها» والأدب أخيراً من الكلام غير الأداتي، وقيمته قائمة فيه، أو كما يقول نوفاليس «تعبير للتعبير». ويقع المرء على بحث أكثر تفصيلاً لهذا الانقلاب في القسم الرئيس من كتابي **نظريات الرمز**.

وسوف يتولى الرومنسيون الألمان الدفاع عن هذا الموقف، فينقلونه إلى الرمزيين. ليهيمن على الحركات الرمزية كافةومابعد الرمزية في أوروبا. بل هنالك ماهو أكثر من ذلك: سوف يغدو نقطة انطلاق للمحاولات الأولى العصرية لإنشاء «علم للأدب». وسواء كان الأمر في الشكلية الروسية أو **النقدية الحديثة** الأميركية، فالانطلاق على الدوام من المسلّمة نفسها. إن الوظيفة الشعرية هي التي تشدّد على «الرسالة» نفسها. وهذا هو المفهوم الذي لايزال سائداً اليوم، حتى مع تنوّع الصياغة.

مثل هذا التعريف للأدب لايستحق، والحق يقال، أن يوصف بالبنيوي. ويقال لنا هنا ماينبغي على الشعر أن يفعل، وليس كيفية بلوغ ذلك. غير أن الهدف الوظيفي مالبث أن اكتمل في وقت مبكر بوجهة نظر بنيوية: إن مظهراً للعمل، يساهم دون ماعداه من المظاهر الأخرى، في جعلنا ندركه بذاته، وذلك هو طابعه **النظامي**. فذا هو ديدرو قد بدأ يعرّف الجميل بالنظام. ثم جرى من بعد أن استُبْدل بتعبير «الجميل» تعبير «الشكل»، الذي انزاح بدوره على يد «البنية». أما دراسات الأدب الصورية فسوف يتجلى فضلها (ومن هنا أرست أسس الشاعرية الحديثة) في أنها دراسات النظام الأدبي، ونظام النتاج الأدبي. إذن الأدب لغة منهجية، وبذلك تستأثر لنفسها بالاهتمام، فتصبح ثمينة «بتفسير غايتها بنفسها». وهذا هو تعريفه البنيوي الثاني.

ولنتفحص هذه الفرضية بدورها. هل اللغة الأدبية هي اللغة المنهجية الوحيدة؟ الجواب هذه المرة بالنفي من دون أي تردّد. فليست وحدها الخطابات،

والتي تقارن عادة بالأدب ـ مثل الإعلان ـ هي التي نشهد فيها تنظيمًا دقيقًا، بل حتى استخدام آليات متماثلة (القافية، المعاني المتعددة، إلخ)، إنما أيضًا في الأكثر بعداً عنها من ناحية مبدئية. فهل يسعنا القول إن خطابًا قضائيًا، أو سياسيًا، ليس منظَّمًا ولايخضع لقواعد صارمة؟ ليس الأمر على كل حال أمر مصادفة إذا كان فن الخطابة، حتى عهد النهضة، ولاسيما قديمًا لدى الأغريق والرومان، يأتي مجاوراً لفن الشعر. (بل ينبغي القول: إن الشعر ماكان يأتي إلا لاحقًا بالخطابة)، التي كان من مهمتها عقلنة قوانين الخطاب المغايرة للخطاب الأدبي. ويسعنا أن نمضي أبعد فنستجوب الملاءمة نفسها لمفهوم مامثل مفهوم «منظومة النتاج الأدبي»، وذلك نظراً للسهولة الكبرى التي نتمكن بها تحديداً من أن ننشئ مثل تلك «المنظومة» على الدوام. لاتحتوي اللغة إلا على عدد محدود من الاصوات وعدد أقل أيضًا من السمات المميِّزة. فالأبواب النحوية لكل نموذج قليلة العدد، والتكرار الذي لاصعوبة فيه، لايمكن تلافيه. ونحن نعرف أن دو سوسير قد صاغ فرضية حول الشعر اللاتيني، تقول: إن الشعراء كانوا يدّونون في نسيج القصيدة اسم علم، إنه اسم المرسل إليه أو الذي ترسم القصيدة صورته. وقد انتهت فرضيته بطريق مسدود، لالنقص في البراهين، بل بالأحرى لفيض فيها. نستطيع العثور على أي اسم كان، مدونًا في قصيدة طولها معقول. ولم الاكتفاء بالشعر فقط؟ «كانت هذه العادة طبيعة ثانية لدى الرومان المتعلمين كافة الذين يمسكون بالريشة ليقولوا الكلمة الأقل دلالة». وهل هم الرومان فقط؟ بلغ الأمر بسوسير حد اكتشاف اسم ايتون ETON في نص لاتيني يستخدم تمرينًا لطلاب تلك الجامعة في القرن التاسع عشر. لكن يشاء سوء طالعه أن يكون واضع النص طالبًا في جامعة كمبردج الملكية في القرن السابع عشر، وأن النص لم يُعْتمد في جامعة ايتون إلا بعد مئة عام!

إذا قُدِّر للنظام أن يكون بمثل ذلك اليسر في كل مكان، فليس له من وجود في أي مكان. فلنتصدَّ الآن للامتحان المتمِّم: هل بلغ كل نص أدبي منهجيًا، الدرجة التي تمكننا من وصفه بأنه «يفسّر غايته بنفسه» وأنه «غير متعد» و«غير شفاف»؟ نحن ندرك كامل الإدراك معنى هذا التأكيد حين ينطبق على القصيدة، وهي الموضوع

المتكامل بذاته، مثلما قال موريتس، لكن ماذا بشأن الرواية؟ إني أستبعد الفكرة القائلة إنها ليست سوى «شريحة حياة» مجردة من الاصطلاحات، وبالتالي من منظومة. لكن هذه المنظومة لاتجعل اللغة الروائية «غير شفافة». بل إن هذه اللغة تفيد، خلافًا لذلك (وفي الرواية الأوروبية على أقل تقدير) في عرض الأغراض والأحداث والأفعال والأشخاص. فهل سيقال إن غائية الرواية لاتكمن في اللغة بل في الآلية الروائية، وإن ماهو غير شفاف في هذه الحال هو العالم المعروض؟ لكن مثل هذا التصور لعدم الشفافية (وعدم التعدية وذاتية العثور على الغاية) ينطبق كل الانطباق أيضًا على أي محادثة يومية كانت.

II

جرت في عصرنا محاولات عدة لدمج تعريفَيْ الأدب الاثنين معًا. أما وأن كلاً منهما ليس مرضيًا حقًّا، إذا ما أُخذ معزولاً عن الآخر، فإن مجرد جمعهما لايستطيع البتة أن يمضي بنا قدمًا. وينبغي، في سبيل تدارك ضعفهما، أن يكون الاثنان **واضحين**، بدلاً من أن يكونا مضافين فقط، ناهيك بمختلطين. لكن ذلك، لسوء الحظ، ما تجري به العادة.

يعالج رينيه ويليك «طبيعة الأدب» في فصل من «**النظرية الأدبية**» وهو الكتاب الكلاسيكي الذي وضعه مع فارين. فيلاحظ بداية أن «أيسر وسيلة لحل المشكلة هي جلاء استخدام الأدب للّغة، وهو استخدام خاص»، ويعرض ثلاثة استخدامات رئيسة: أدبي ودارج وعلمي. ثم يجري مقارنة على التوالي بين الاستخدام الأدبي والاثنين الآخرين. فالأدب، مقارنة بالعلم «مفهوميّ»، أي غنيّ بالتداعي ومبهم؛ وغير شفاف (في حين أن الإشارة في الاستخدام العلمي هي «شفاف»، أي أنه يوجهنا دون التباس نحو مرجعيته، من غير أن يجتذب الاهتمام لنفسه»)، والأدب متعدّد الوظائف: فليس مرجعيًا فقط بل هو أيضًا تعبيري ونفعي (**براغماتي**). والاستخدام الأدبي استخدام منتظم، مقارنةبالاستخدام اليومي،

(«تنظم اللغة الشعرية مصادر اللغة الدارجة وتركّزها»)، وذاتيّ الغاية، نظراً لأنه لايقع على تبرير وجوده خارجاً عن ذاته.

كان يسعنا الاعتقاد، حتى الآن، أن ويليك مناصر لتعريفنا الثاني للأدب. ذلك أن التشديد على أي وظيفة كانت (مرجعية أو معبّرة أو براغماتية) يمضي بنا خارج حدود الأدب، إلى حيث تتبدى قيمة النص في ذاته (وهذا ماسندعوه بالوظيفة الجمالية. وهي من قبل نظرية جاكوبسون وموكاروفسكي في الثلاثينات). إن النتائج البنيوية لهذه المقاصد الوظيفية هي: الميل نحو المنظومة وإبراز كافة المصادر الرمزية للإشارة.

إلا أن تميّزاً آخر يأتي من بعد، فيواصل ظاهرياً التعارض بين الاستخدام الدارج والاستخدام الأدبي. يقول لنا ويليك في المؤلفات الأكثر «أدبية»: «إنما تظهر طبيعة الأدب، على أوضح مايكون الوضوح، على الصعيد المرجعي». ثم يواصل القول: «نحن نرجع إلى عالم التخيّل والتصوّر. فليست المزاعم في رواية أو قصيدة أو مسرحية حقيقية بحصر المعنى. إذ ليست بقضايا منطقية». ثم يخلص إلى القول: «إنما تلك هي السمة المميزة للأدب». إنها «التخيّلية».

نقول بصيغة أخرى: إننا انتقلنا من التعريف الثاني للأدب إلى التعريف الأول، من غير أن نلحظ ذلك. فلم يعد الاستخدام الأدبي يعرّف بطابعه المنهجي (والمفسّر بالتالي ذاتياً)، لكن بالتخيّل، وبجمل ليست بصحيحة ولابمغلوطة: فهل يعني ذلك أن الواحد يعدل الآخر؟ لكن تأكيداً من هذا القبيل جدير على الأقل بالصياغة (من غير كلام على البرهان عليه). ولا نكون حققنا تقدماً أكبر حين يخلص ويليك إلى أن تلك التعابير كلها (التنظيم المنهجي ووعي الإشارة والتخيل) ضرورية لتمييز العمل الفني: فالسؤال الذي نطرحه على أنفسنا تحديداً هو: ماهي العلاقات التي توحّد بين تلك التعابير؟

يشير «نور ثروب فراي» إلى المشكلة نفسها في الفصل «مرحلتان حرفية ووصفية: الرمز حافزاً وإشارة» من كتاب **تشريح النقد**. فيبدأ هو أيضاً بإقامة تمييز بين استخدام أدبي واستخدام غير أدبي للغة (التي تجمع إذن «العلمي» و«الدارج» لدى ويليك). فالتعارض التحتي قائم بين توجه خارجي (نحو ماليست عليه الإشارات) وتوجه داخلي (نحو الإشارات نفسها ونحو إشارات أخرى). فحالات التعارض بين نابذ وجابذ، وبين طور وصفي وطور حرفي، وبين رموزٍ إشارات ورموزٍ حوافز، تترابط لدى التمييز الأول. فالتوجه الداخلي هو الذي يميّز الاستخدام. ولنلاحظ بشكل عابر أن فراي، ومثله ويليك، لايؤكّد البتة على الحضور الحصري لهذا التوجه في الأدب، بل على غَلَبَته فقط.

ونقع هنا أيضاً على صيغة لتعريفنا الثاني للأدب. وترانا مرة أخرى أيضاً، ننزلق نحو الأول من قبل أن نلحظ ذلك. كتب فراي يقول: «إن توجُّه الدلالة الحاسم، في البُنى اللفظية الأدبية كافة، توجُّه داخلي. فمتطلّبات الدلالة الخارجية في الأدب متطلبات ثانوية، لأن النتاجات الأدبية لاتدّعي أن تصف أو أن تؤكّد، إذن ليست هي بصحيحة ولا مغلوطة ... ومسائل الواقع أو الحقيقة في الأدب تابعة للموضوع الأدبي الأساسي، المتمثل في إنتاج بنية لفظية تجد تبريرها داخل ذاتها. وقيمة الرموز التأشيرية أدنى من أهميتها منظوراً إليها كبنية تحفيزات ارتباطية». ولم تعد الشفافية، في هذه العبارة الأخيرة، هي التي تتعارض مع عدم الشفافية، بل هي اللاتخيلية (الانتماء إلى منظومة صحيح ـ مغلوط).

إن الدوامة التي سمحت بهذا الانتقال هي كلمة «داخلي». فلها حضورها في التعارضين، مرة مرادفة لِـ «غير شفاف» وأخرى لِـ «تخيّلي». فاستخدام اللغة الأدبي «داخلي» سواء من جهة التشديد على الإشارات نفسها أو من أن الحقيقة التي توحي بها هذه الإشارات حقيقة تخيلية. لكن قد يوجد فيما وراء التعدد البسيط للمعاني (إذمن التشوش المبدئي) إلزام متبادل بين معنيَيْ كلمة «داخلي» الاثنين: قد يكون كل «تخيلٍ» «غير شفاف» وكل «عدم شفافية» «تخيلية». ويبدو أن فراي يوحي بهذا

حين يؤكد في الصفحة التالية قائلاً إذا خضع كتاب في التاريخ لمبدأ التناظر (منظومة إذن غائية ذاتية)، دخل وفقًا لذلك في مجال الأدب، انطلاقًا من التخيّل. فلنحاول أن نرى إلى أي نقطة يصل ذلك الإلزام المزدوج من واقعيته. فقد يكون من شأن ذلك أن يضيء لنا طبيعة العلاقة مابين تعريفينا الاثنين للأدب.

هب أن كتاب التاريخ يخضع لمبدأ التناظر (إذن يتعلق بالأدب، وفقًا لتعريفنا الثاني)، فهل يصير انطلاقًا من هنا تخيليًا (إذن أدبيًا، وفقًا لتعريفنا الأول)؟ كلا. بل قد يكون كتاب تاريخ رديئًا، وعلى استعداد لأن يشوّه الحقيقة، من أجل الإبقاء على التناظرات. لكن الانتقال تمَّ مابين «الصحيح» و«المغلوط»، ولم يتم بين «الصحيح المغلوط» من جهة وبين «التخيّلي» من جهة أخرى. يمكن كذلك لخطاب سياسي أن يكون منهجيًا من الطراز الأول. غير أنه لايصير تخيليًا بناءً على ذلك. فهل هنالك من فارق جذري في «منهجية» النص بين قصة سفر حقيقي وقصة سفر خيالي (في حين أن إحداهما تخيلية، والأخرى غير ذلك)؟ إن قصد المنظومة والانتباه الذي نوليه التنظيم الداخلي، لايُلزمان بأن يكون النص تخيليًا. إن أحد مسارات الإلزام غير سالك.

فماذا عن الآخر؟ هل تستجر التخيلية هدف البنية على نحو ضروري؟ يعود كل شيء للمعنى الذي نسبغه على هذه العبارة الأخيرة. فإذا مافهمناها ضمن معنى التكرار الضيق، ومعنى الظهور مجدداً لأجزاء التواصل نفسها، على مثل ماتدعونا بعض ملاحظات فراي إلى تخمينه، كان في حكم المؤكد وجود نصوص تخيلية تفتقر إلى هذه الخاصية: يمكن أن يتحكّم بالقصة منطق التتابع والسببية وحده (حتى حين تكون أمثلة من هذا النوع نادرة). أما إذا فهمناها بالمعنى العريض لـ «وجود تنظيم من نوع ما»، فإننا نجد أن النصوص التخيلية كلها تتمتع بذلك «التوجه الداخلي». لكن قد نلاقي مشقة في العثور على نص مغاير. إذن ليس الإلزام الثاني أكثر تشدداً، ونحن لانملك حق الالتماس كي لايساوي المعنيان الاثنان لكلمة «داخلي» سوى واحد في الواقع. ويكون قد أجري مرة أخرى أيضًا تصادم بين التعارضين (وبين التعريفين)، من غير التلفّظ بهما.

إن كل مايسعنا تعلمه أن التعريفين يسمحان بتحليل عدد كبير من النتاجات التي توصف عادة بالأدبية، لكن ليس كلها. وأنهما على علاقة تجانس متبادلة، لكنها ليست علاقة إلزام. فنظل ضمن حيز التقريب.

III

قد يجد فشل التقصّي الذي قمت به تفسيراً له عبر الطبيعة نفسها للسؤال الذي طرحته على نفسي: ما الذي يميز الأدب عما ليس أدبًا؟ وما هو الفارق بين استخدام أدبي للغة وبين استخدام غير أدبي لها؟ إلا أني وأنا أسائل نفسي على ذلك النحو حول مفهوم الأدب، أرى أن وجود مفهوم آخر متماسك، هو مفهوم «اللاأدب»، أمرًا مفروغًا منه. أفلا ينبغي البدء أولاً بمساءلة ذلك المفهوم؟

وسواء كلمونا عن كتابةٍ وصفية (فراي)، أو عن استخدامٍ دارج (ويليك) أو على لغة يومية، عملية أو عادية، نجدنا نلتمس وحدة تبدو لنا مريبة إلى الحد الأقصى لمجرد أن نسائلها بدورها. فيبدو جليًا أن هذا المفهوم ـ الذي يتضمن المحادثة العادية والمزاح سواء بسواء، واللغة الخاصة بالإدارة والقانون كما لغة الصحفي ورجل السياسة، والكتابات العلمية كما المؤلفات الفلسفية أو الدينية ـ ليس بمفهوم. فنحن لانعرف معرفة دقيقة عدد أنماط الخطابات، لكننا نتفق بكل يسر على القول إن هنالك أكثر من واحد.

علينا أن نقوم هنا بإدخال مفهوم نوعي، بالنسبة لمفهوم الأدب: ذلكم هو مفهوم **الخطاب**. فهو النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لـ «استخدام» اللغة. فلم هو ضروري؟ لأن اللغة تنتج عبارات، انطلاقًا من المفردات ومن قواعد النحو. إلا أن العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للعمل المقالي: سوف يصار إلى تنسيق تلك العبارات فيما بينها وإلى إيضاحها ضمن سياق اجتماعي ثقافي. ولسوف تتحول على هذا الأساس إلى إيضاحات فتتحول اللغة إلى خطاب. يضاف إلى ذلك أن الخطاب ليس واحداً بل متعدداً، سواء في وظائفه أم في أشكاله: يعرف كل امرئ

أنه لاينبغي إرسال رسالة شخصية بدلاً من تقرير رسمي، وأن الاثنين لا يكتبان بالطريقة نفسها. وأن أيًا من المعاني اللفظية، الاختياري داخل اللغة، قد يغدو إلزامياً في الخطاب، أما الاختيار الذي يقوم به مجتمع ما، بين كافة أشكال التقنين الممكنة للخطاب، فيحدد ما نطلق عليه منظومة الأجناس.

وليست الأجناس الأدبية، في واقع الأمر، شيئًا آخر سوى مثل ذلك الاختيار، الذي أضحى اصطلاحيًا على يد مجتمع ما. فالسونيتة على سبيل المثال نمط من الخطاب الذي يتميز بضوابط إضافية تتعلق بالوزن والقافية. لكن ليس هنالك من مبرر لتحديد مفهوم الجنس هذا للأدب وحده: فالوضع خارج نطاق الأدب ليس مغايراً. فيستبعد الخطاب العلمي من حيث المبدأ أي إسناد للفعل إلى ضمير المتكلم أو المخاطب، وكذلك أي استخدام زمني سوى المضارع. وتضمّ المُلَح قواعد دلالية لاوجود لها في أشكال الخطاب الأخرى، في حين أن تركيبها الوزني، وغير المرمّز على صعيد الخطاب، سيجري تثبيته في مجرى البيان الخاص. وتحتوي بعض القواعد المقالية على مفارقة تتمثل في أنها تتعارض مع قاعدة لغوية. فوفقًا لما بيّنه كل من صاموئيل ليفين وجان كوين يصار إلى حذف بعض القواعد النحوية أو الدلالية في الشعر الحديث. أما ضمن منظور تكوين الخطاب، فإن المراد على نحو دائم قواعد أكثر وليس أقل. ويتمثل البرهان على ذلك في أننا نعيد بكل يسر بناء القاعدة اللغوية المخروقة، في مثل تلك الملفوظات الشعرية «المنحرفة»: فالقاعدة لم تحذف بل «رفعت» بالأحرى عبر قاعدة جديدة. ونحن نرى أن أجناس الخطاب تنتمي إلى المادة اللغوية على قدر انتمائها لإيديولوجية المجتمع المحدّدة تاريخيًا.

إذا ماسلمنا بوجود أشكال من الخطاب، صار على سؤالنا حول الخصوصية الأدبية أن يحمل الصياغة التالية: أهنالك قواعد مناسبة لكافة تفرعات الأدب (المحددة هويتها حدسًا)، ولها فقط؟ لكن يبدو لي أن السؤال المطروح على هذا النحو لن يلقى إلا جوابًا بالنفي. وسبق أن ذكّرت بعدد كبير من أنماط النصوص التي تشهد على أن الخصائص «الأدبية» قائمة خارج الأدب (من التورية إلى العديّة وحتى التأمل الفلسفي، مروراً بالتحقيق الصحفي أو حكاية سفر)، وكذلك

الاستحالة التي نجد أنفسنا فيها باكتشاف قاسم مشترك لكافة النتاجات «الأدبية» كلها، (مالم يكن القاسم: استخدام اللغة).

تتغير الأشياء تغيراً جذرياً إذا نحن لم نعد نلتفت صوب «الأدب»، بل صوب، تشعباته. ولن نلقى كبير عناء في إيضاح القواعد لبعض أنواع الخطاب (وذلك مافعلت **الفنون الشعرية** على الدوام حين خلطت أحيانًا، وذلك واقع، بين الوصفي والموصوف). أما خارج ذلك فالصيغة أشدّ صعوبة، غير أن «كفاءتنا المقالية» تتيح لنا أن نشعر على الدوام بوجود مثل تلك القواعد. ولقد رأينا من قبل أن التعريف الأول للأدب ينطبق انطباقًا خاصاً على النثر السردي، بينما يتلاءم الثاني مع الشعر. وقد لا نجانب الصواب إذا مابحثنا عن أصل تعريفين على تلك الدرجة من الاستقلالية ضمن وجود هذين «الجنسين» المختلفين جداً. ذلك أن «الأدب» وهو موضع اهتمام خاص، ليس هو نفسه على اختلاف أحواله. فالتعريف الأول ينطلق من القصة (يهتم أرسطو بالملحمة والتراجيديا، ولا يهتم بالشعر)، والثاني من الشعر (هكذا تحاليل جاكوبسون للقصائد): جرى على ذلك النحو وصف جنسين أدبيين كبيرين، مع الاعتقاد في كل مرة بأننا نتعامل مع الأدب بكامله.

ويسعنا أن نحدد بطريقة مماثلة تماماً قواعد الخطاب التي تعدّ في العادة «لاأدبية» عندها سوف أقترح الفرضية التالية: إذا ما اخترنا وجهة نظر بنيوية، وجدنا لكل نمط من أنماط الخطاب، الموصوف عادة بأنه أدبي «أقرباء» لا أدبيين، هم أقرب إليه من أي نمط «أدبي» آخر. إذ يخضع، على سبيل المثال، نوع من الشعر الغنائي والصلاة، لقواعد مشتركة تفوق بكثير مابين هذا الشعر نفسه ورواية تاريخية من نمط **الحرب والسلم**. وهكذا يخلي التعارض بين الأدب واللاأدب المكان لنمطية من أشكال الخطاب. إن «مفهوم الأدب»، على نحو ما أتصوره الآن، يلتقي بالمفهوم الذي كان لدى أواخر الكلاسيكيين وأوائل الرومنطيقيين. لقد كتب كوندياك في كتابه **عن فن الكتابة** يقول: «كلما ازداد عدد اللغات الجديرة بالدراسة، ازداد صعوبةً قولُنا ماذا نقصد بالشعر، لأن كل شعب صاغ لنفسه فكرة مختلفة، في ذلك الميدان. (...) فالفطرة الخاصة بالشعر وبكل نوع من القصائد هي

فطرة اصطلاحية! يفوق تنوّعها القدرة على تعريفها بكثير. (...) وعبثًا نسعى وراء الكشف عن جوهر الأسلوب الشعري: فليس له من أسلوب». ويقول فريدريك شليغل في شذرات من الأيتايوم: «يمكن لتعريف للشعر أن يحدد فقط ما ينبغي أن يكون عليه الشعر، لا ما كان أو ما هو عليه في الواقع. وإلا فقد يعبّر عن نفسه بشكله الأكثر اقتضاباً: إن الشعر هو ما دعوناه بالشعر في كل زمان ومكان».

قد تبدو نتيجة هذا التجوال سلبية: فهي تقوم على نفي شرعية المفهوم البنيوي لـ «الأدب»، وإنكار وجود «خطاب أدبي» متجانس. وسواء كان المفهوم الوظيفي مشروعاً أم لم يكن، فإن المفهوم البنيوي ليس كذلك. غير أن النتيجة ليست سلبية إلا ظاهراً، ذلك أنه ظهر الآن مكان الأدب الوحيد عدد كبير من أنماط الخطاب الجديرة بأن تستأثر باهتمامنا بالطريقة نفسها. وإذا كان اختيارنا لموضوع معرفتنا لم يُمْلَ علينا بتأثير علل إيديولوجية محضة، (التي ينبغي حينئذ جلاؤها)، فلا يعود لدينا الحق بحصر اهتمامنا في الأنواع الأدبية الأدنى، حتى لو كان مقر عملنا يدعى «مديرية الأدب» (الفرنسي أو الإنكليزي أو الروسي). ولنا أن نستشهد مرة أخرى بكلام فراي، ومن غير تحفظ هذه المرة: «تطوّر عالمنا الأدبي إلى عالم لفظي» (تشريح النقد) أو بشكل مطوّل أكثر: «ينبغي على كل أستاذ للأدب أن يضع في الحسبان أن التجربة الأدبية ليست سوى الجزء المرئي من الجبل الجليدي اللفظي: ففي الأسفل المجال المتسامي للردود البلاغية التي يحضّ عليها الإعلان والمستلزمات الاجتماعية والمحادثة اليومية. وتبقى تلك الردود منيعة على الأدب أبداً، حتى لو كان من المستوى الشعبي جداً كما في السينما أو التلفزيون أو الرسوم المتحركة. إلا أن أستاذ الأدب سوف يتعامل مع تجربة الطالب اللفظية الكلية، بما في ذلك تسعة أعشارها الأدبية الدنيا». (The secular seripture).

إن حقلاً غير مستكشف للدراسات، ومقطّعًا في الوقت الراهن تقطيعًا لارحمة فيه، بين علماء دلالات الألفاظ ونقّاد الأدب، وبين لغويين اجتماعيين وأثنيّين، وبين فلاسفة في اللغة وعلماء نفس، ليتطلب إذن أن يُعرف بشكل ملزم، أين الشاعرية تخلي المكان لنظرية الخطاب وتحليل أجناسه. فلم تكتب الصفحات التالية إلا ضمن هذا المنظور.

-٢-

أصل الأجناس

I

يمكن للإصرار على الاهتمام بالأجناس أن يبدو في أيامنا عديم النفع فضلاً عن أنه مغلوط تاريخياً. فالكل يعرف أن قصائد أو موشحات من نوع البالاد والغنائيات والسونيتة، كانت معروفة إلى جانب المسرحيات التراجيدية والكوميدية منذ زمن الكلاسيكيين الغابر. فما الحال اليوم؟ تبدو الأجناس، بما فيها أجناس القرن التاسع عشر، التي لم تعد بأجناس تماماً في نظرنا، كالشعر والرواية، وقد أخذت تتفكك، في الأدب «الذي يحسب حسابه» على أقل تقدير. وذلك كما كتب موريس بلانشو يقول عن كاتب حديث، هو هيرمان بروخ: «تلقّى، مثله مثل الكثير من الكتاب الآخرين في عصرنا، ذلك الضغط العنيف من الأدب الذي لم يعد يطيق التمييز بين الأجناس ويريد تحطيم الحدود».

أما عدم خضوع كاتب ما للتمييز بين الأجناس، فيشكل دليلاً على حداثة أصيلة لديه. إن هذه الفكرة، التي يسعنا أن نتتبّع تحوّلاتها منذ الأزمة الرومنطيقية في بداية القرن التاسع عشر (على الرغم من أن الرومنطيقيين الألمان كانوا من البناة الكبار لمنظومات الأجناس) قد عثرت على واحد من ألمع الناطقين باسمها، ممثّلاً بشخص موريس بلانشو. لقد قال بلانشو على نحو من القوة يفوق كل من عداه، مالا يجرؤ آخرون على التفكير فيه أو يجيدون صوغه: لاوجود اليوم لأي وسيط بين النتاج الأدبي الخاص والمنفرد، وبين الأدب بكامله، جنساً نهائياً. لاوجود لذلك، لأن تطوّر الأدب الحديث يقوم، إذا ما توخينا الدقة، على أن نصنع من كل

نتاج أدبي استفهاماً حول كيان الأدب نفسه. فلنقرأ مجدداً هذه السطور البليغة: «إنما الأهمية للكتاب وحده، على ماهو عليه، بعيداً عن الأجناس وخارج حدود العناوين، من نثر وشعر ورواية وتوثيق، التي يرفض أن ينضوي تحت لوائها منكراً عليها سلطة تثبيت مكانه وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس، فكل كتاب ينتسب إلى الأدب وحده، حتى كأن الأدب يقبض بشكل مسبق وشامل على الأسرار والصيغ التي من شأنها وحدها أن تمنح ما يُكْتب، حقيقته كتاباً. إذن سيجري كل شيء وكأن الأجناس تبددت، فتأكدت حقيقة الأدب وحيداً، وتألق بمفرده في الضياء الغامض الذي أشاعه ليردّه إليه كل إبداع أدبي وقد ضاعفه وكأن هنالك «جوهراً» للأدب، (كتاب المستقبل ١٩٥٩). ونقرأ أيضاً: «أما الواقع الذي لم يعد للأشكال والأجناس بموجبه من دلالة حقيقية، حتى ليغدو من العبث التساؤل إن كانت **صحوة فينيغانس**[1] تنتمي إلى النثر أم لا، وإلى فن يدعى الروائي، فيدل على ذلك العمل العميق للأدب الساعي إلى الوضوح في جوهره، فيما هو يهدم التمايزات والحدود» (من كتا ب الفضاء الأدبي ١٩٥٥).

تبدو عبارات «**بلانشو**» وقد أخذت لنفسها قوّة البداهة. لكن نقطة وحيدة من تلك الدلائل قد تثير فينا القلق: إنه الامتياز الممنوح لقولنا **الآن**. فمن المعروف أن كل تفسير للتاريخ يتم انطلاقاً من اللحظة الآنية، مثلما يشاد كل شيء في الفراغ انطلاقاً من قولنا **هنا**، وكل مايتعلق بالغير انطلاقاً من **أنا**. بيد أنه حين تصبح (أنا، وهنا، والآن) غاية التاريخ كلّه، وتعطى هذه المكانة الاستثنائية، فإننا نستطيع أن نتساءل: أليس للوهم المتمركز حول الذات من ضلع في المسألة؟ (إنها على العموم خديعة إضافية حيال ذلك الذي كان يدعوه بولهان «وهم المستكشف».

من ناحية أخرى، ولدى قراءة كتابات **بلانشو** نفسها التي يتأكد فيها ذلك الغياب للأجناس، نقع في العمل على زُمَر يصعب إنكار وجه الشبه بينها وبين

---

(١) Finnegans WaKe عنوان رواية لجيمس جويس.

تمايزات الأنواع. وهكذا نرى فصلاً من كتاب المستقبل مخصصاً للمذكرات الشخصية؛ وآخر للكلام التنبّؤي. وفي معرض الكلام عن بروخ نفسه («الذي لم يعد يحتمل التمييز بين الأجناس») يقول لنا بلانشو إنه «يركن إلى أنماط القول كافة ـ السردية والغنائية والمقالية». وأهم من ذلك أن كتابه بكامله يرتكز على التمييز بين اثنين، قد لايكونان من الأجناس، بل من الأنماط الأساسية، هما القصة والرواية، فتتميز الأولى بالبحث العنيد عن مكان أصلها الخاص، الذي تمحوه الأخرى وتخفيه. إذن ليست الأجناس هي التي توارت، بل هي أجناس الماضي، فاستبدلت بأخرى. فلم يعد الكلام يدور على الشعر والنثر وعلى البيّنة والتخيّل، بل على الرواية والقصة، على السردي والمقالي، على الحوار وعلى الصحيفة.

أما أن «يعصي» العمل جنسه فيجعل معدوماً من الوجود. فهنالك مايدعونا إلى القول: ذلك باطل. السبب أولاً أن المخالفة بحاجة من أجل وجودها إلى قانون ـ سوف يُخرق تحديداً. بل يسعنا أن نمضي إلى أبعد من ذلك: لاتغدو القاعدة مرئية ـ لا تحيا ـ إلا بفضل مخالفاتها. وذلك، على كل حال، مايكتبه بلانشو نفسه: «إن كان جويس قد قام حقّاً بتحطيم الشكل الروائي فجعله زائفاً، فقد دفع أيضاً إلى الإحساس بأن ذلك الشكل قد لايحيا إلا عبر انحرافاته. ولئن تطور، فلن يكون وهو يلد غيلاناً، وأعمالاً شوهاء، لاقانون لها ولاناظم، بل وهو يستثير استثناءات له فقط، تشكّل قانوناً وتلغيه في الوقت نفسه (...) ولنضع في حسباننا، كلما جرى بلوغ الحد في تلك الأعمال الاستثنائية، أن الاستثناء وحده هو الذي يعلن لنا ذلك «القانون»، وأنه يمثل حياله الانحراف الوحيد والضروري. يجري كل شيء إذن في الأدب الروائي، وربما في كل أدب، كأننا لانستطيع التعرّف البتة على القاعدة إلا عبر الاستثناء الذي يلغيها: فالقاعدة، أو تحديداً المركز الذي يشكل العمل الموثوق تأكيده اللاموثوق والتظاهرة التدميرية مسبقاً، والحضور الآني فالمنفي لاحقاً» (كتاب المستقبل).

لكن هنالك مايفوق ذلك. فليس العمل هو الذي يستلزم بالضرورة قاعدة كي يشكل استثناء، بل إن هذا العمل يغدو بدوره قاعدة، بفضل رواجه في المكتبات واهتمام النقاد. كان للقصائد النثرية أن تبدو استثناء في عهد الويزيوس برتراند وعهد بودلير. لكن من عساه يجرؤ اليوم على كتابة قصيدة من البحر الإسكندري[1]، ذات أبيات مقفاة ـ مالم تكن خرقًا جديداً ذا نموذج جديد؟ ألم تغدُ تلاعبات جويس الاستثنائية بالألفاظ قاعدة لأدب حديث من نوع ما؟ ومهما تكن الرواية «جديدة»، ألا تستمرّ في ممارسة ضغطها على الأعمال التي تكتب؟

وإذا شئنا العودة إلى الرومنطيقيين الألمان، وإلى فريدريك شليغل بشكل خاص، عثرنا في كتاباته، إلى جانب بعض التأكيدات الكروسية («كل قصيدة جنس بذاتها») على عبارات تسلك الوجهة المعاكسة وتقيم معادلة بين الشعر وأجناسه. ويتقاسم الشعر، حيال المتلقي، مع الفنون الأخرى، كلاً من العرض والتعبير والتأثير. ويشترك مع الخطاب اليومي أو الفصيح، باستخدام اللغة، أما الأجناس وحدها فتخصّه حصراً. «إن نظرية الأنواع الشعرية هي مذهب الفن النوعي للشعر». وأنواع الشعر هي الشعر نفسه حصراً» (حديث حول الشعر). فالشعر هو الأجناس والمذهب الشعري نظريّة الأجناس.

وها نحن في دفاعنا عن شرعية دراسة للأجناس، نعثر في طريقنا على جواب للسؤال المطروح في العنوان على نحو ضمني: أصل الأجناس. فمن أين تأتي الأجناس؟ لابد أن نقول، ببساطة تامة، من أجناس أخرى. فالجنس الجديد على الدوام تحوّل لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة: تحوّل بعكس النظام أو بعملية نقل أو تنسيق. إنّ «نصاً» من النصوص اليوم (وتعني هذه الكلمات جنساً، في واحد من معانيها) يدين لـ «شعر» القرن الثامن عشر، على قدر مايدين لـ «رواية» القرن نفسه، كمثل «الكوميديا الدامعة» وهي توفّق بين ملامح الكوميديا والتراجيديا

---

(1) أول بحور الشعر الفرنسي وأشهرها، من اثني عشر مقطعاً.

من القرن السابق. ولم يكن من وجود قط لأدب بلا أجناس، فهذه منظومة في تحوّل متواصل، ولايسع مسألة الأصول أن تغادر تاريخياً أرض الأجناس نفسها: لم يكن فيما مضى للأجناس من «قَبْل». ألم يقل دو سوسير في حالة مشابهة: «ليست مسألة أصل اللغة بأخرى سوى مسألة تحوّلاتها». وقال هيومبولت من قبل: «لاندعو لغة أصلية إلا لأننا نجهل الحالات السابقة لعناصرها المكوِّنة».

إلا أن مسألة الأصل التي في نيتي أن أطرحها، ليست ذات طبيعة تاريخية، بل منهجية. وتبدو لي الواحدة والأخرى على درجة متماثلة من الضرورة والشرعية. فليست: ما الذي سبق الأجناس زمنياً؟ بل: ما الذي ينظّم ميلاد جنس ما في كل وقت؟ وهل في اللغة، على نحو أكثر دقة، (مادام المقصود هنا أجناس الخطاب)، من أشكال، ليست بعد بأجناس فيما هي تبشر بأجناس؟ وكيف يجري الانتقال، إذا كان الجواب بالإيجاب، من تلك إلى هذه؟ لكن علينا للردّ على هذه المسائل، أن نتساءل أولاً: ما الجنس في حقيقته؟

II

يبدو الجواب للوهلة الأولى تلقائياً: فالأجناس هي أصناف النصوص. لكن تعريفاً من هذا النوع، لايخفي إلا بشكل سيّئ، وراء تعدّدية التعابير المستخدمة، مايتسم به من حشو: فالأجناس هي الأصناف والأدبي هو النصّي. وعلينا بدلاً من مضاعفة التسميات، أن نتساءل عن مضمون تلك المصطلحات.

والتساؤل أولاً عن مصطلح النص، أو إذا شئنا اقتراح مرادف أيضاً، عن مصطلح الخطاب. سيقال لنا إنه متوالية من العبارات. فيبدأ هنا حصراً سوء التفاهم الأول.

نحن ننسى غالبًا حقيقة أولّية عن كل نشاط معرفي، والمقصود بذلك أن وجهة النظر التي اختارها المراقب تعيد تقطيع موضوعه وتعيد تعريفه. كذلك حال اللغة: ترسم وجهة نظر اللغوي موضوعًا خاصًا بها، داخل المادة اللغوية. ولن يبقى الموضوع هو نفسه، فيما إذا تغيرت وجهة النظر، حتى مع بقاء المادة على حالها.

فالعبارة كيانُ لغة وكيانُ لغويٌّ. والعبارة دمج ممكن للكلمات، وليست بيانًا ملموسًا. ويسع الجملة نفسها أن يعبّر عنها في ظروف مختلفة. ولن تغيّر من كيانها بالنسبة للّغوي، حتى لو تغيّر معناها بواقع ذلك التغيير في الظروف.

وليس الخطاب مكوّنًا من عبارات، بل من عبارات بيّنة، وبالاختصار من بيانات. إلا أن تفسير البيان محدّد، من ناحية، بالعبارة التي نبيّنها ومن ناحية أخرى ببيانه نفسه. ويشتمل هذا البيان على متكلم يبيّن، وعلى مخاطب نتوجّه إليه، وعلى زمان وعلى مكان، وعلى خطاب يسبق ويتلو. أي باختصار على سياق بيان. ونقول بصيغة أخرى أيضًا: «إن الخطاب فعل كلام على نحو دائم وضروري».

ولنلتفت الآن صوب الصيغة الأخرى من التعبير «صنف النصوص»: **صنف**. لاتنشأ مشكلتها إلا من سهولتها، بوسعنا أن نجد دومًا معنى مشتركًا بين نصّين، إذن أن نجمعهما في صنف واحد. فهل من صالحنا أن ندعو نتيجة ذلك الجمع بـ «الجنس». أظن أننا نظل على وفاق مع استخدام الكلمة الشائع استخدامها. وأن نجد في متناولنا في الوقت نفسه مصطلحًا مريحًا وفاعلاً، إذا مااتفقنا على إطلاق تسمية الأجناس على أصناف النصوص التي فُهمت على ذلك الأساس على مرّ التاريخ، وعليها وحدها. ونقع على شواهد هذا الفهم قبل كل شيء في الخطاب عن الأجناس (خطاب ماوراء الاستدلال)، وفي النصوص نفسها على نحو متفرّق وغير مباشر.

أما وجود الأجناس **التاريخي** فيشير إليه الخطاب عن الأجناس. إلا أن ذلك لايعني أن الأجناس مصطلحات وراء استدلالية فقط، وليست استدلالية. نحن نؤكد الوجود التاريخي لجنس «التراجيديا» في فرنسا في القرن السابع عشر بفضل

الكلام عن التراجيديا (الذي بدأ مع وجود تلك الكلمة عينها). لكن ذلك لايعني أنه ليس من ملامح مشتركة بين التراجيديات نفسها، وأنه لن يكون بمكن إذن تقديم وصف لها سوى الوصف التاريخي. فالكل يعرف أن كل صنف للموضوعات يمكن أن يتحول إلى سلسلة من الخصائص، عبر انتقال من الانتشار إلى الفهم. أما دراسة الأجناس، التي تشكل الشواهد على الأجناس نقطة انطلاقتها، فعليها أن تتخذ تحديداً من إثبات تلك الخصائص هدفها الأخير.

فالأجناس إذن وحدات يسعنا وصفها من وجهتي نظر مختلفتين، وجهة المراقبة التجريبية، ووجهة التحليل المجرد. ويقنّن مجتمع ما، تكرار بعض الخصائص الاستدلالية. أما النصوص الفردية فتُنْتَج وتُفْهَم وفقًا للمعيار الذي يشكله ذلك التقنين. وليس الجنس، أدبيًا كان أم لا، سوى ذلك التقنين للخصائص الاستدلالية.

ويتطلب مثل هذا التعريف بدوره أن يتوضح بدليل التعبير من اللذين يشكلانه: تعبير الخاصة الاستدلالية وتعبير التقنين.

فأنا أفهم عبارة خاصة استدلالية ضمن معنى مشتمل. والكل يعرف، حتى إن اقتصرنا على الأجناس **الأدبية**، أيًا من أنساق الخطاب يمكن أن يغدو إلزاميًا. فتتعارض الأغنية مع القصيدة بملامح صوتية، وبها أيضًا تختلف السونيتة عن القصيدة الغنائية. وتتعارض التراجيديا مع الكوميديا بعناصر موضوعها. وتختلف القصة الترقُّبية عن الرواية البوليسية الكلاسيكية بإحكام حبكتها. وتختلف السيرة الذاتية أخيراً عن الرواية بأن كاتبها يدّعي أنه يسرد وقائع، لاأنّه يصوغ تخيّلات. ويسعنا، من أجل أن نعيد تجميع تلك الأنواع المختلفة من الخصائص (لكن هذا التنسيق ليس له كبير أهمية بشأن كلامي) أن نستخدم اصطلاحات عالم الرموز شارل موريس، وأن نتبنّاها في كلامنا: تنتمي تلك الخصائص إما إلى النسق الاستدلالي للنص، أو إلى مظهره النحوي (علاقة الأجزاء فيما بينها)، وإما إلى

نسقه النفعي (العلاقة بين المستخدمين) أو أخيراً إلى نسقه التعبيري (تعبير لاوجود له لدى موريس، ويسعه أن ينفعنا للإحاطة بكل ما يمس مادية الإشارات نفسها).

أمّا الفارق بين فعلٍ كلاميّ وآخر، وبالتالي، الفارق بين جنس وآخر، فيمكن أن يتموضع في أي واحد من مستويات الخطاب تلك.

لقد استطاعوا في الماضي أن يبحثوا ليميّزوا، لابل ليعارضوا، بين أشكال الشعر «الطبيعية» (الغنائي مثلاً والملحمي والدرامي) وبين أشكاله الاصطلاحية مثل السونيتة والأغنية الراقصة والقصيدة الغنائية. وينبغي أن نسعى لنرى على أي صعيد يحتفظ هذا التأكيد بمعناه. فإما أن يكون الشعر الغنائي والملحمي، إلخ ... من الزمر الشاملة، إذن من الخطاب (ولا يستبعد ذلك أن تكون مركّبة، أي أن تكون استدلالية ونفعية وتعبيرية في آنٍ معًا). لكنها ستنتمي آنذاك للعروض العام وليس لنظرية الأجناس (تخصيصًا): إنها تميز إمكانيات الخطاب، وليس الخطابات الواقعية. أو أننا نفكّر بظواهر تاريخية ونحن نستخدم تلك التعابير. وعليه فالملحمة هي ما تجسّد إلياذة هوميروس. في هذه الحال، إنما المقصود الأجناس، إلا أنها ليست، على الصعيد الاستدلالي، مختلفة نوعًا عن جنس مثل السونيتة ـ القائمة هي أيضًا على حالات قسر موضوعية، وتعبيرية. إلخ ... وكل مايسعنا قوله إن بعض الخصائص الاستدلالية ممتعة أكثر من سواها: إنما يشغل بالي أكثر، على نحو شخصي حالات القسر الموجهة نحو مظهر النصوص النفعي أكثر من تلك التي تنظّم بنيتها الصوتية.

أما وأن الأجناس قائمة تقنينًا، فهي تعمل مثل «آفاق انتظار» لدى القرّاء و«نماذج كتابة» لدى الكتّاب. والواقع أن هذين هما المنحدران الاثنان لوجود الأجناس التاريخي (أو إذا شئنا، لهذا الخطاب الوراء ـ استدلالي والذي يتخذ الأجناس موضوعًا له). ويكتُب الكتّاب، من ناحية أخرى، تبعًا للمنظومة النوعية القائمة. (ليس لذلك أن يعني: بالتوافق معها)، وذلك مايستطيعون الاستشهاد به

داخل النص أو خارجًا عنه، بل حتى بين الاثنين إلى حد ما: على غلاف الكتاب. وليس ذلك الاستشهاد بكل تأكيد وسيلة البرهان الوحيدة على وجود نماذج كتابة. ويقرأ القراء، من ناحية أخرى، تبعًا للمنظومة النوعية التي يعرفونها، عن طريق الناقد أو المدرسة أو نظام نشر الكتاب أو عن طريق السماع بكل بساطة. وليس من الضروري، على كل حال، أن يكونوا واعين لتلك المنظومة.

تتواصل الأجناس مع المجتمع الذي تشيع فيه عبر عملية التقنين. وتستأثر عبر ذلك المظهر أيضًا باهتمام أكبر من عالم السلالات والمؤرخ. فالواقع أن الأول يحفظ من نظام الأجناس، قبل كل شيء، الزمر الذي تفرقه عن نظم الشعوب المجاورة. ومن شأن تلك الزمر أن توضع موضع ارتباط متبادل مع العناصر الأخرى من الثقافة نفسها. وكذلك الأمر بالنسبة للمؤرخ: فلكل عصر منظومة أجناس خاصة به، وهي على صلة بالإيديولوجية السائدة. وتوضّح الأجناس، مثل أيّ مؤسسة كانت، الملامح المكوّنة للمجتمع الذي تنتمي إليه.

وتسمح ضرورة التقنين بالإجابة على سؤال آخر نحن منساقون إلى طرحه: كيف نفسر، حتى ونحن نسلّم بأن الأجناس كلّها تصدر عن أفعال كلام، أن أفعال الكلام كلّها لاتنتج أجناسًا أدبية؟ أما الجواب فهو: إن كل مجتمع يختار الأفعال التي تطابق إيديولوجيته إلى أبعد حدّ ويقنّنها. لذلك السبب كان وجود بعض الأجناس في مجتمع ما، واختفاؤها من آخر، كواشف لتلك الإيديولوجية. وتتيح لنا إثباتها بشيء من اليقين. وليس مصادفة أن تكون الملحمة ممكنة في عصر ما، وأن تكون الرواية في عصر آخر، فالبطل الفردي في هذه يتعارض مع البطل الجماعي في تلك: إن كل واحد من هذين الخيارين منوط بالإطار الإيديولوجي الذي يعتمل فيه وهو داخله.

ويسعنا أن نوضح أيضاً مكانة مفهوم الجنس عبر تمايزين متوازنين. إذ لما كان الجنس هو التقنين المؤكّد تاريخياً بخصائص استدلالية، بات من الميسور أن ندرك غياب كل من المركّبتين الاثنتين لهذا التعريف: الواقعية التاريخية والواقعية الاستدلالية. ففي الحالة الأولى نتعامل مع تلك الزمر من الشاعرية العامة التي ندعوها، وفقاً لمستوى النص، بالأنماط والنبرات أو حتى الأشكال والطرائق إلخ. إن «الإبداع الراقي» أو «السرد بصيغة المتكلم» هما من الواقعيات الاستدلالية. لكن لايسعنا تثبيتهما بلحظة واحدة من الزمن: إنهما على الدوام في عداد الممكنات. وبالمقابل، يتعلّق الأمر في الحالة الثانية بالمفاهيم التي تنتمي إلى التاريخ الأدبي بالمعنى الواسع، من أمثال تيار، ومدرسة، وحركة، أو أي معنى آخر لكلمة «أسلوب». من المؤكد أن الحركة الأدبية للرمزية وُجدت تاريخياً. لكن ذلك ليس إثباتاً على أن أعمال الكتاب الذين انتموا إليها، لها خصائص استدلالية مشتركة (غير مبتذلة). فالوحدة يمكن أن تنشأ حول صداقات ومظاهر مشتركة، إلخ... فلنسلم بأن تلك هي الحال. وسوف نقع هنا على مثال لظاهرة تاريخية ليس لها واقعية استدلالية محددة ـ ولايجعلها ذلك غير ملائمة للدراسة، لكنه يميزها عن الأجناس. ناهيك بالأنماط، إلخ... فالجنس مكان اللقاء بين الشاعرية العامة والتاريخ الأدبي الحادثي. وهو بهذا المعنى موضوع متميّز، مما يمنحه الشرف بأن يغدو الشخص الرئيس في الدراسات الأدبية.

ذلك هو الإطار الإجمالي لدراسة للأجناس. أما أوصافنا الراهنة للأجناس فقد لاتكون كافية. لكن ذلك لايثبت استحالة نظرية للأجناس، وتتطلّع الاقتراحات التي سبقت لأن تكون تمهيدات لمثل تلك النظرية. وتحدوني الرغبة في أن أذكّر ضمن هذا السياق بمقطع آخر لفريدريك شليغل، يسعى فيه لأن يصوغ رأياً متوازناً حول المسألة ويتساءل هل الانطباع السلبي الذي نخرج به حين نطّلع على التمايزات الجنسية مردّه الخلل في المنظومات المقترحة فيما مضى فقط: «أينبغي للشعر أن يكون مقسّماً دون قيد أو شرط؟ أم ينبغي أن يبقى واحداً لايقبل التقسيم؟ أم ينتقل متناوباً مابين التقسيم والوحدة؟ إن بيانات المنظومة الشعرية الشاملة ماتزال

بأكثريتها تماثل في سماجتها وصبيانيتها بيانات النظام الفلكي قبل كوبر نيكوس. وليست انقسامات الشعر الشائعة سوى انحباس ميت بالنسبة لأفق محدود. إنها مهارة كائن من كان، أو ماهو أقل تقبلاً، فتلك هي الأرض، إنها مركز ساكن. أما في كون الشعر فليس مايركن إلى الراحة، فالكل يصير ويتحوّل ويتحرك على نحو متناغم. حتى المذنّبات نفسها لها مسارها المثبت بقواعد لاتقبل التغيير. لكن مادمنا عاجزين عن حساب دورة تلك الأجرام وعن توقّع رجوعها، فإن النظام الكوني للشعر لم يكتشف بعد» (الأتينايوم[1]، ص٤٣٤) وتخضع المذنّبات أيضًا لقوانين لاتتغير... لم تكن المنظومات القديمة تجيد من وصف سوى المعطيات الميتة. فينبغي أن نتعلّم عرض الأجناس كمبادئ إنتاج ديناميكية، مخافة ألا ندرك أبداً النظام الحقيقي للشعر. وقد يكون آن الأوان لوضع برنامج فريدريك شليغل موضع التطبيق.

علينا أن نعود إلى السؤال البدئي بشأن أصل الأجناس المنهجي. أما الجواب فسبق تلقّيه بمعنىً ما، نظراً لأن الأجناس تصدر كما قلنا، مثل أيّ فعل كلام، عن تقنين الخصائص الاستدلالية. إذن علينا أن نعيد صياغة سؤالنا فنقول: هل هنالك من فارق بين الأجناس (الأدبية) وبين أفعال الكلام الأخرى؟ فالصلاة فعل كلام. والصلاة جنس (يمكن أن يكون أدبيًا أو غير أدبي): إن الفارق لضئيل. لكن سنأخذ مثالاً آخر: السرد فعل كلام، والرواية جنس فيه سرد لشيءٍ بكل تأكيد. إلا أن البون شاسع. حالة ثالثة أخيراً: السونيتة جنس أدبي حقًا، لكن ليس من فعالية تدعى «سَوْنَتَ». هنالك إذن أجناس غير مشتقة من فعل كلام أبسط.

يمكن في هذه الحال أن نواجه ثلاثة احتمالات: إما أن الجنس، مثل السونيتة، يقنّن الخصائص الاستدلالية، على نحو ما يقوم به أي فعل كلام آخر. وإما أن يتطابق الجنس مع فعل الكلام، الذي له وجود أيضًا غير أدبي، مثل

---

(١) Athenaeum

الصلاة. وإما أن يكون مشتقًا من فعل بواسطة عددٍ من التحولات أو عمليات الإسهاب: وتلك حالة الرواية انطلاقًا من فعل السرد. هذه الحالة الثالثة تعرض في واقع الأمر وضعًا جديداً: ففي الحالتين الأولى والثانية، لم يختلف الجنس بشيء عن أفعال الكلام الأخرى. أما هنا فلا ننطلق انطلاقًا مباشراً من الخصائص الاستدلالية بل من أفعال كلام أخرى، سابق تشكُّلها. إننا نمضي من فعل بسيط إلى فعل معقَّد. وهو الجدير وحده بتعامل خاص مقارنة بالأفعال الأخرى. إذن يغدو سؤالنا عن أصل الأجناس هو: ما هي التحولات التي تطرأ على بعض أفعال الكلام لتنتج بعض الأجناس الأدبية؟

III

سوف أسعى للإجابة عليه وأنا أتفحص بعض الحالات الواقعية. أما وأن الجنس ليس بحد ذاته استدلاليًا بشكل كلي ولا تاريخيًا بشكل كلي فإن هذا الاختيار للإجراء يتطلّب مسبقًا من السؤال حول الأصل المنهجي للأجناس عدم الثبات في تجريد خالص. وعلى الرغم من أن نظام البحث يقودنا لأسباب إيضاحية من البسيط إلى المعقّد، فإن نظام الكشف يسلك من جانبه دربًا معاكسًا: نحن نسعى انطلاقًا من الأجناس الملاحظة لأن نعثر على البذرة الاستدلالية.

سوف آخذ مثالي الأول من ثقافة تختلف عن ثقافتي، إنها من قوم لوبا Lubas سكان الكونغو ـ زائير. وأختاره بسبب بساطته النسبية. «دعا» فعل كلام من الأكثر شيوعًا. فيسعى المرء أن يختصر الصيغ المستخدمة ليحصل على دعوة طقسية، مثلما يحصل عندنا في بعض الحالات الاحتفالية. لكن لدى قوم اللوبا أيضًا جنس أدبي ضئيل، مأخوذ من الدعوة، ويمارس حتى خارج نطاق سياقه الأصلي. فنسوق مثالاً على «أنا» يدعو زوج أخته للدخول إلى البيت. إلا أن هذه الصيغة الواضحة

لاتظهر إلا في الأبيات الأخيرة من الدعوة (٢٩ ـ ٣٣) والنص المقصود إيقاعي وموزون). تتضمن الأبيات الثمانية والعشرون الأولى قصة، يظهر «أنا» فيها وهو يذهب إلى بيت زوج أخته، فهذا هو الذي يدعوه. وهاكم بداية القصة:

ذهبت لبيت زوج أختي

فقال زوج أختي: مرحبًا

فقلت أنا: مرحبًا بك أيضًا

وبعد لحظات قال:

تفضل إلى البيت، إلخ ...

ولا تتوقف القصة هنا. بل تقودنا إلى واقعة جديدة. حيث يطلب «أنا» أن يشاركه أحد طعامه. وتتكرّر الواقعة مرتين:

قلت: يانسيبي

ادعُ أولادك

ليأكلوا معي من هذه المعجنات

فقال زوج أختي: دعك من هذا

فالأولاد قد أكلوا

وقد توجهوا للنوم

فقلت: دعك

إذن أنت هكذا يا نسيبي

ادع كلبك الكبير!

فقال زوج أختي: دعك!

فالكلب قد أكل

وقد ذهب لينام، إلخ ...

يلي ذلك انتقال مؤلف من بضعة أمثال، لنبلغ في النهاية الدعوة المباشرة الموجّهة هذه المرة من «أنا» إلى زوج أخته.

بوسعنا أن نؤكد، حتى من غير الدخول في التفاصيل، إن عدة تحوّلات تتخذ مكانًا لها بين فعل الكلام للدعوة وبين الجنس الأدبي «دعوة»، والذي يشكل النص السابق مثالاً عليه، وهذه التحولات هي:

١ـ **عكس** للأدوار بين المتكلم والمخاطب: «أنا» يدعو زوج الأخت، وزوج الأخت يدعو «أنا».

٢ـ **صياغة حكائية**، أو بشكل أكثر دقة، عملية ترصيع[1] للفعل الكلامي «دعا» ضمن فعل الحكاية. فنحصل بدلاً من الدعوة على قصة دعوة.

٣ـ **تخصيص**: ليست مجرد دعوة فقط، بل لتناول معجنات. وليست الدعوة مقبولة فقط، بل هنالك رغبة في وجود مشاركين.

٤ـ **تكرار** للوضع السردي نفسه، غير أنه يتضمن:

٥ـ **تنويعًا** في الممثلين الذين يؤدون الدور نفسه: الأولاد مرة والكلب مرة أخرى.

ليس هذا الترقيم شاملاً، بكل تأكيد، لكن بوسعه أن يعطينا فكرة عن طبيعة التحولات التي تطرأ على فعل الكلام. وتقسم إلى مجموعتين، يمكن لنا أن ندعوهما:

أ ـ داخلية، وفيها يحصل الاشتقاق داخل فعل الكلام البدئي نفسه.

---

(١) المقصود به في هذا الكتاب كل استطراد أو إنشاء زخرفي في النص (م)

وتلك حال التحولات ١ و٣ حتى ٥

ب ـ خارجية ـ وفيها يندمج الفعل الأول للكلام مع فعل ثان، ووفقًا لهذه العلاقة التراتبيّة أو تلك. وتلك حال التحول ٢ حيث «دعا» مرصّع في «روى».

ولنأخذ الآن مثالاً ثانيًا، ومن ثقافة قوم لوبا أيضًا. سوف ننطلق من فعل كلام أساسي أكثر أيضًا وهو: سمّى، أطلق اسمًا. إن دلالة اسم العلم في فرنسا مهملة في معظم الأوقات. وما تعنيه أسماء العلم يأتي مما يستحضره المقام أو التداعي، وليس بسبب المعنى الاسمي الذي يدخل في تركيبها. هذه الحال ممكنة عند اللوبا. لكننا نلقى إلى جانب تلك الأسماء التي تفتقر إلى معنى، أسماء أخرى ذات معنى راهن تمامًا، ويتأثر إطلاقها بذلك المعنى، وأسوق على سبيل المثال:

لونجي، وتعني «شراسة»

موكونزا، وتعني «صافي البشرة»

نجيني، وتعني «ذكاء»

ويسع الفرد، خارج تلك الأسماء الرسمية إلى حد ما، أن يحمل ألقابًا، مستقرة إلى حد ما، ويمكن أن يكون المديح وظيفتها، أو المطابقة فقط لبعض الخطوط المميزة للفرد، مثل مهنته على سبيل المثال. وأن إطلاق تلك الألقاب يقرّبها من الصيغ الأدبية. وإليكم بعض الأمثال لأشكال من تلك الألقاب **الماكومبو**، أو أسماء الإطراء:

سيبنداوا نشيندومينو، العارضة التي نعتمد عليها

ديليجي دياكفيكيشا مونويا، ظل نلتجئ إليه

كازويني كاسينيي نكيليندي، فأس لاتهاب الأشواك

نحن نرى أن الألقاب يمكن عدّها توسُّعًا للأسماء وهي تصف الأفراد، في حالة كما في أخرى، على ماهم أو على ماينبغي أن يكونوا. وننتقل، من وجهة النظر النحوية، من الاسم المعزول (اسم أو صفة اسمية) إلى تركيب لغوي اسمي تليه جملة نعتية. أما من ناحية المدلول، فتتسرّب كلمات أُخذت بمعناها الحرفي من الاستعارات. ويمكن لهذه الألقاب، مثلها في ذلك مثل الأسماء نفسها، أن تتضمن كناية ما أو إشارة إلى أمثال أو أقوال سائرة.

ولدى اللوبا أخيراً جنس أدبي راسخ جداً ـ ومدروس جداً ـ يطلقون عليه اسم **كاسالا**. وهي أناشيد بأطوال متنوعة (ويمكن أن تتجاوز ثمان مئة بيت)، «تذكر مختلف الأشخاص في العشيرة ومختلف الأحداث، فتشيد بأعضائها المتوفين أو الأحياء وتكيل لهم أعظم المدائح كما تشيد بالمآثر والبطولات» (نزوجي Nzuji. إذن المقصود مجدداً مزيج من المميزات والمدائح: يشيرون من جانب إلى سلسلة نَسَب الأشخاص، ومكانة بعضهم من البعض الآخر. وتنسب إليهم من جانب آخر صفات ومناقب. وتتضمن تلك الأوصاف غالبًا ألقابًا شبيهة بالتي أتينا على ذكرها. ويقوم الشاعر البطولي، فوق ذلك، باستجواب الأشخاص، فيحثُّهم على التصرف بطريقة لائقة. وكل واحدة من هذه الطرق تتكرر مرات عدة. ونلاحظ هنا أن كافة الخطوط المميزة للكاسالا كانت قائمة ضمنًا في الاسم العلم، ومتضمَّنة أكثر أيضًا في ذلك الشكل الوسيط الذي يمثله اللقب.

ولنعد الآن إلى الحيِّز المألوف أكثر في أجناس الأدب الغربي، سعيًا منا لنعرف قدرتنا على أن نلاحظ فيه تحولات مماثلة لتلك التحولات التي تميز الأجناس لدى اللوبا.

سوف أتخذ من الجنس الذي أتيح لي أن أصفه بنفسي في مقدمة **الأدب الخارق**، مثالاً أولاً. فإن كان وصفي صحيحاً، فهذا الجنس يتميّز بأنه يدفع بالقارئ إلى الشعور بالحيرة بين التفسير الطبيعي للأحداث المعروضة وبين التفسير الخارق

للطبيعة. ونقول على نحو أكثر دقة إن العالم الموصوف هو حقًا عالمنا، بقوانينه الطبيعية (فنحن لسنا في المُعْجِز)، لكن يطرأ داخل هذا الكون حدث نجد مشقة في العثور على تفسير طبيعي له. إن ما يقنّنه الجنس إذن، هو خاصية نفعية للوضع الاستدلالي: موقف القارئ، على نحو ما هو موصوف في الكتاب (والذي يمكن للقارئ اعتماده أو عدم اعتماده). ولا يبقى هذا الدور للقارئ ضمنيًا، أكثر الوقت، بل يجد نفسه ممثَّلاً في النص ذاته، تحت ملامح شخص شاهد. ويسهّل تحديد هوية الواحد فالآخر، إسنادُ وظيفة الراوي إلى ذلك الشخص، يسمح ضمير المتكلم «أنا» للقارئ بأن يتمثل الراوي، إذن أن يتمثّل أيضًا شخصية ذلك الشخص الشاهد، الذي يتردد بشأن التفسير اللازم إعطاءَهُ للأحداث الطارئة.

ولندع، من أجل التسهيل، جانبًا، ذلك التماثل الثلاثي بين قارئ بصمت، وراوٍ، وشاهد عيان. ولنقبل بأن الأمر يتعلق بموقف الراوي الممثَّل. إنّ عبارة نقع عليها في واحدة من الروايات الخارقة الأكثر تصويرية، وعنوانها **مخطوط وجد في ساراغوسا** من تأليف بوتوكي، لتلّخص ذلك الوضع تلخيصًا شعاريًا: «كاد الأمر يبلغ بي حد الاعتقاد، بأن أبالسة، وقد عزمت على أن تخدعني، بعثت الحياة في أجساد مشنوقين». ونحن نرى التباس الوضع: فالحدث الخارق ذكر في الجملة الخبرية. أما الجملة الابتدائية فعبرت عن إذعان الراوي، لكنه إذعان جرى تعديله بالتقريب (كاد ...) إذن تستتبع هذه الجملة الابتدائية الاستبعادية الباطنية مايليها، وتشكل من ذلك عينه الإطار «الطبيعي» و«المعقول» الذي يرغب الراوي في أن يبقى ضمنه (وأن يبقينا **نحن** طبعًا).

إن فعل الكلام الذي نجده في أصل الخارق، هو إذن، حتى مع تسهيل للوضع بعض الشيء، فعل معقّد. ويسعنا إعادة كتابة صيغته على النحو التالي: «أنا» (ضمير أوضحنا وظيفته) + فعل ظنٍ أو يقين (مثل فعل «اعتقد»، «ظنّ»، إلخ)+ تجنيد هذا الفعل ضمن معنى عدم اليقين (تجنيد يلي خطين رئيسين: زمن

الفعل، وهو الماضي، متيحًا إحلال مسافة بين الراوي والشخص. أو أدوات تعني المقاربة مثل «تقريبًا، ربما، بلاشك، قد...»، إلخ...)+جملة خبرية تصف حدثًا خارقًا.

يمكن لفعل الكلام «الخارق»، تحت هذا الشكل المجرد والموجز، أن يجد نفسه خارج حدود الأدب: إنه فعل كلام لشخص يروي حدثًا خارجًا عن نطاق التفسيرات الطبيعية حين لايرغب هذا الشخص، لذلك السبب، في أن يتخلى عن هذا الإطار نفسه، فيبوح لنا إذن بعدم يقينه (قد يكون وضعًا نادراً في أيامنا، لكنه واقعي تمامًا في كافة الأحوال). أما هوية الجنس الأدبي فمحددة تحديداً كاملاً عبر هوية فعل الكلام. إلا أن ذلك لايعني أن الاثنين متماثلان. وتغتني هذه النواة بسلسلة من الإسهابات بالمعنى البلاغي:

١ ـ عملية حكائية: ينبغي خلق وضع ينتهي فيه الراوي بصوغ عبارتنا الشعار، أو أحد مرادفاتها.

٢ ـ تصاعد تدريجي، أو عدم تراجع على الأقل في ظهور الخارق.

٣ ـ إكثار موضوعي: ستكون بعض الموضوعات مثل حالات الانحراف الجنسية أو الحالات القريبة من الجنون مفضّلة على سواها.

٤ ـ تمثيل كلامي سوف يستثمر، على سبيل المثال، عدم اليقين الذي يمكن أن ينتابنا لدى الاختيار بين المعنى الحرفي لعبارة ما ومعناها المجازي. وهي موضوعات وطرائق سعيت إلى وصفها في كتابي.

ليس هنالك إذن، من وجهة نظر الأصل، أي فارق بالطبيعة بين الجنس الخارق وتلك التي صادفناها في أدب لوبا الشفوي، حتى إن بقيت فروق في الدرجة، أي في التعقيد. فالفعل الكلامي المعبِّر عن التردد «الخارق»، أقل شيوعًا من الفعل القائم على التسمية أو الدعوة. لكنه ليس بفعل كلام يقل عن الآخرين.

وإن التحولات التي تطرأ عليه كي يصير جنسًا أدبيًا، قد تكون أكثر عددًا وأكثر تنوعًا من تلك التي عودنا عليها أدب اللوبا. وقد تظل هي أيضًا من طبيعة واحدة.

إن السيرة الذاتية جنس آخر خاص بمجتمعنا، وقد وُصف بدقة كافية لاتحوجنا لاستجوابه في منظورنا الحالي. وتعرّف السيرة الذاتية، إذا ماشئنا أن نقول الأشياء ببساطة، بهويتين اثنتين: هوية الكاتب مع الراوي، وهوية الراوي مع بطل الرواية. والهوية الثانية هذه حتمية: إنها هي التي تلخص كلمة «الذات» فتسمح بالتمييز بين السيرة الذاتية وبين السيرة أو المذكرات. فالأولى أكثر دقة: إنها تفصل السيرة الذاتية (مثل السيرة والمذكرات تمامًا) عن الرواية، حتى إذا كانت الرواية مشبعة بعناصر مأخوذة من حياة الكاتب. وتميز هذه الهوية إجمالاً كافة الأجناس «المرجعية» أو «التاريخية» عن كافة الأجناس «التخيلية»: حقيقة المرجع مبينة بكل وضوح، مادام الأمر يتعلق بمؤلف الكتاب نفسه، وهو شخص مدون اسمه في سجل الأحوال المدنية في مسقط رأسه.

نحن إذن حيال فعل كلام يقنّن خصائص دلالية (ذلك ماتستلزمه هوية الراوي ـ الشخص، فيلزم الكلام على الذات) وخصائص نفعية في آنٍ معًا (ذلك عبر هوية الكاتب ـ الراوي، فالمرء يدّعي قول الحقيقة لا التخيّل). ينتشر فعل الكلام هذا، تحت هذه الصيغة، حتى أقصى حدود الانتشار، خارج نطاق الأدب: إنه يُعْتَمد كل مرة مع **السرد**. ومن المثير للفضول أن نلاحظ أن دراسات **لوجون** والتي أعتمد عليها هنا غطاءً لوصف الجنس الأدبي، اعتمدت في واقع الأمر على هوية فعل الكلام الذي ليس إلا نواة له. وقد كشف تعمقي في هذا الموضوع عن أن هوية الجنس تأتيه من فعل الكلام الذي هو أصله، أي من السرد. لكن ذلك لايحول بين هذا الأصل الأولي، كي يصير جنسًا أدبيًا، وبين لزوم التعرض لكثير من التحولات (التي لن ننشغل بها هنا).

فما حال الأجناس الأكثر تعقيداً أيضاً مثل الرواية؟ لا أجرؤ على الانخراط في صياغة سلسلة التحولات التي تتحكم بمولدها. لكني سأقول، برهانًا على التفاؤل، إن العملية لاتبدو لي هنا أيضاً مختلفة اختلافًا نوعياً. فصعوبة دراسة «أصل الرواية» المفهومة ضمن هذا السياق، تصدر فقط عن دمج أفعال الكلام، بعضها بالبعض الآخر. فيأتي العقد الوظيفي (إذن تقنين الخاصية النفعية) في أعلى الهرم، والعقد سيتطلب بدوره تناوبًا بين العناصر الوصفية والسردية، أي أنها تصف حالات ساكنة وأفعالاً تجري في الزمن (علينا أن نلاحظ أن هذين الفعلين للكلام مترابطان فيما بينهما، وغير مرصَّعين كما في الحالات السابقة). تضاف إلى ذلك حالات قسر تتعلق بالمظهر الكلامي للنص (التناوب في الخطاب بين الراوي والأشخاص) ومظهره الاستدلالي (الحياة الشخصية تفضيلاً على التصنيفات الشاملة الكبرى للعصر)، وهكذا دواليك ...

إن العرض السريع الذي انتهيت منه، لايختلف على كل حال في شيء، ما لم يكن في إيجازه وتبسيطه، عن الدراسات التي سبق تخصيصها لهذا الجنس. بل كان ينقصه ذلك المنظور ـ انزياح ضئيل، وربما خطأ بصري ـ الذي سمح بأن نرى أن ليس من هوّة بين الأدب وبين ماليس بأدب، وأن الأجناس الأدبية تعثر على أصلها، وبكل بساطة، في الخطاب الإنساني.

-٣-

مبدأ القصة الاثنان

أما وأن الموضوع القصة، فسوف أبدأ فأقص عليكم حكاية.

وقع ريشار مينوتولو في هوى كاتيلا، زوجة فيليبّي. غير أنها، رغم كل الجهود التي بذلها ريشار، لم تبادله حبًا بحب. وعلم أن كاتيلا تغار على زوجها غيرة قصوى. فقرّر أن يستغل نقطة الضعف هذه. فأعلن على رؤوس الأشهاد عن عدم مبالاته بكاتيلا. وصادفها ذات يوم فأكد لها الأمر بنفسه، وأعلمها في الوقت ذاته أن زوجها فيليبّي يراود زوجته هو على نفسها. فثارت ثائرة كاتيلا ورغبت في معرفة كل شيء، فقال لها ريشار إن الأمر في غاية اليسر. وإن فيليبي قد ضرب لزوجته موعداً غداً في إحدى دور الاستحمام القريبة. وما على كاتيلا سوى الذهاب إلى الموعد بدلاً من زوجته، لتكتشف خيانة زوجها بنفسها. وذلك مافعلته، غير أنها بدلاً من أن تقع على زوجها، وقعت على ريشار، إلا أنها لم تتعرف عليه في البداية لأن غرفة الموعد كانت غارقة في ظلمة تامة. واستسلمت كاتيلا لوصال الرجل وهي تظنه زوجها. ثم قامت من بعد، تعنّفه وتكيل له الشتائم وهي تخبره بأنها ليست زوجة ريشار، بل كاتيلا، زوجته هو. عندئذ كشف لها ريشار عن أنه ليس فيليبي. فاستبد اليأس بكاتيلا، لكن ريشار بيّن لها أن إثارة الفضيحة ليست في صالح أحد من جهة، أما من جهة أخرى فإن «قبلات العاشق ألذُّ طعمًا من قبلات الزوج».

كانت الخاتمة إذن على خير مايرام، يضيف بوكاتشيو[1] قائلاً إن هذه الحكاية قد قوبلت بـ «سيل من الاستحسان» حين رويت للمرة الأولى (الديكاميرون، ٣، ٦).

إذن تلك سلسلة من العبارات التي يتفق الجميع على الاعتراف بها قصة. لكن ماالذي **يعمل** القصة؟ فلنعد إلى بداية الحكاية. يصف بوكاتشيو نابولي في البداية، فهي مكان الحدث. ثم يقدم لنا أبطال القصة الثلاثة. ليحدثنا بعدئذ عما يعتمل في قلب ريشار من عشق حيال كاتيلا. فهل هذه قصة؟ أعتقد مرة أخرى أن الكل سيوافق بيسر على الإجابة: كلا. فليست أبعاد النص هي التي تحدد الجواب. فهذا النص لايمتد على أكثر من مقطعين لدى بوكاتشيو، لكننا نشعر تمامًا بأن الأمور لن تكون مغايرة حتى لو كان أطول بخمس مرات. بالمقابل حين يقول بوكاتشيو: «ولقد كان على تلك الحال إذ...» (وبالفرنسية يجري الانتقال هنا من الماضي الناقص إلى الماضي البسيط) فالقصة انطلقت. ويبدو التفسير بسيطًا: كنا نشهد في البداية وصفاً لحال. بيد أن القصة لاتكتفي بذلك، إنها تتطلب جريان حدث، أي التغيير، أي الاختلاف.

ويشكل كل تغيير، في واقع الأمر، حلقة جديدة من حلقات القصة. فيعلم ريشار بغيرة كاتيلا القصوى ـ مما يتيح له أن يتصوّر مخططًا ـ ويستطيع فيما بعد أن يضعه موضع التنفيذ ـ تردّ كاتيلا بالطريقة المرجوّة ـ يجري اللقاء على الموعد ـ تكشف كاتيلا عن هويتها الحقيقية ـ يكشف ريشار عن هويته ـ يكتشف الاثنان الهناء معًا. إن كل واحد من الأفعال المعزولة حسبما تقدم يلي الفعل السابق، ويدخل في معظم الوقت معه في علاقة سببية. إن غيرة كاتيلا **شرط** للمخطط الذي سوف يصمّم. أما **نتيجة** المخطط فهي الموعد وأما الاستنكار العام **فمتورّط** في الخيانة الزوجية، إلخ...

---

(١) بوكاس أوبوكاتشيو: كاتب إيطالي ألّف الكثير من الحكايات الفاضحة، في القرن الرابع عشر جمعت في مجلد كبير بعنوان: الديكاميرون. م.

يفترض الوصف والقصة معًا، الزمانيّة افتراضًا مسبقًا. لكنها زمانية ذات طبيعة مختلفة. فالوصف البدئي ذو موقع فعلي في الزمن، لكن ذلك الزمن كان متواصلاً. في حين أن التغيرات الخاصة بالقصة تقطع الزمن إلى وحدات غير متواصلة. فالزمن المتواصل يتعارض مع الزمن الوقائعي. ولايكفي الوصف وحده ليعمل قصة، أما القصة من جانبها فلا تستبعد الوصف. ولو كان لنا أن نتصرّف بتعبير جنسي واحد يتضمن القصة والوصف في آن معًا (أي النصوص التي لاتتضمن سوى أوصاف)، لأمكن لنا أن نستخدم التعبير الأقل استخداماً بالفرنسية نسبيًا، ونعني **التخيّل**. سوف تكون الميزة مزدوجة: أولاً لأن «التخيّل» يتضمن القصة مع الوصف. ولأنه ـ ثانيًا ـ يستدعي استخدامنا اللازم والمرجعي للكلمات في مختلف الحالات، خلافًا لاستخدامنا اللازم واللغوي الحرفي في الشعر. (إن واحداً مثل ريمون روسيل الذي يولّد القصة انطلاقًا من المسافة الواقعة بين المعنَيَين الاثنين لكلمة واحدة، لايقدّم لنا مثالاً معاكسًا).

إن هذه الطريقة في رؤية القصة تسلسلاً تاريخيًا، وسببيًا أحيانًا لوحدات غير متواصلة، ليست بجديدة طبعًا. ونعرف حق المعرفة اليوم مافعل بروب PROPP حول حكاية الجان الروسية، التي تنتهي إلى عرض مشابه. فيطلق بروب اسم **وظيفة** على كل واحد من الأفعال المعزولة هكذا، حين تشاهد الوظيفة ضمن منظور فائدتها للحكاية بمجموعها. ويقرّر أن ليس هنالك سوى واحد وثلاثين نوعًا من الوظائف، بالنسبة لحكايات الجان الروسية كلها. «وإذا قرأنا الوظائف جميعًا على نحو متتابع، وجدنا أن وظيفة تنجم عن الأخرى بضرورةٍ منطقية وفنية. ولن نقع على أي وظيفة تستبعد الأخرى. إنها تنتمي جميعًا إلى المحور نفسه، لا إلى محاور عدة». فتتوالى الوظائف ولاتتشابه.

وهكذا يقوم بروب بتحليل كامل لإحدى الحكايات واسمها **طيور التّم**، ولنستعد هنا ذلك التحليل. إنها قصة بنت صغيرة تنسى أن ترى أخاها. فتخطف طيور التم الصبي. وتنطلق البنت الصغيرة بحثًا عنه، فتنجح، وقد قدّم لها قنفذ

مشورة بذكاء، في العثور عليه. فتصحبه وقد شرعت الطيور بملاحقتها، لكن الجدول وشجرة التفاح والمدفأة تمدّ لها يد المساعدة، فتتوصّل إلى بلوغ المنزل برفقة أخيها بسلام. ويميز بروب في تلك الحكاية سبعة وعشرين عنصراً، منها ثماني عشرة وظيفة (العناصر الأخرى أوصاف وانتقالات، إلخ ...) وكلها تصدر عن قائمة الوظائف القياسية الإحدى والثلاثين. وتقع كل واحدة من تلك الوظائف على الصعيد نفسه. وكل واحدة منها تختلف اختلافًا مطلقًا عن الأخريات. أما الصلة الوحيدة التي تظل قائمة فيما بينها فهي صلة التتابع.

ويسعنا أن نتساءل حول صحة ذلك التحليل، وبدقة أكبر حول معرفة ما إذا كان بروب قد خلط مابين ضرورة جنسية (وتجريبية) وضرورة نظرية. قد تكون الوظائف كلها ضرورية أيضًا لحكاية الجان الروسية. ولكن هل هي ضرورية للأسباب نفسها؟ فلنعمد إلى التجربة. وأنا أسرد الحكاية الروسية، تركت بعض الوظائف البدئية جانبًا: كان الوالدان على سبيل المثال قد حظّرا على ابنتهما الابتعاد عن المنزل. وإنّ هذه آثرت أن تذهب فتلعب. إلخ. لكن الحكاية لاتكف عن أن تظل قصة، مماثلة لنفسها على نحو تام. لكن لوأني لم أقل إن البنت والصبي كانا يقيمان في المنزل. أو إن طيور التم خطفت الصبي. أو إن الفتاة ذهبت لتبحث عنه إلخ. لما بقي للحكاية من وجود، أو لكانت حينئذ حكاية أخرى. وبالتالي فليست الوظائف كلها ضرورية للقصة بالطريقة نفسها. وعلينا أن ندخل هنا نظامًا تراتبيًا.

وإذا ماقمنا بتحليل **طيور التم** على هذا النحو، وصلنا إلى النتيجة التالية: تحتوي هذه الحكاية على خمسة عناصر إلزامية:

١ ـ وضع التوازن في البداية.

٢ ـ تدهور الوضع بسبب اختطاف الصبي.

٣ ـ الوضع المتقلقل وقد تحققت البنت منه.

٤ ـ البحث عن الصبي والعثور عليه.

٥ ـ إعادة التوازن البدئي والرجوع إلى المنزل.

لايمكن إغفال أي واحد من هذه الأفعال الخمسة من غير أن تفقد الحكاية هويتها . يمكننا بالتأكيد تصوّر حكاية تهمل العنصرين الأولين وتبدأ بوضع متدهور من قبل . أو تهمل الاثنين الأخيرين فتنتهي بالشقاء . لكنّا نحس تماماً أنهما نصفان من الحلقة ، في حين لدينا هنا حلقة كاملة . ولقد أظهرت أبحاث نظرية ـ ثم تأكدت بدراسات تجريبية ـ أن هذه الحلقة تساهم في تعريف القصة نفسها : ولايسعنا أن نتخيل قصة لاتحتوي على قسم منها على الأقل .

أما الأفعال الأخرى التي عزلها بروب فليس لها الوضع نفسه . فالبعض منها أفعال اختيارية . وقد أضيفت إلى التصورّ الأساسي . فغياب البنت ساعة الاختطاف يمكن تبريره أو عدم تبريره . وأخرى تناوبية : وواحدة منها على الأقل ينبغي أن تظهر في الحكاية . والمقصود تجسيد الفعل الموصوف في التصور الأساسي . فالبنت الصغيرة مثلاً تعثر على أخيها ، لكن كيف؟ بفضل تدخل من مساعد . وكان بوسعها أن تعثر عليه بفضل سرعة جريها ، أو بفضل قدرتها على التخمين ، إلخ . والمعروف أن كلود بريمون تصدى لمهمة وضع بيان بالخيارات المحتملة والمتاحة في القصة بشكل عام مجرد .

لكن إذا قمنا على هذا النحو بتنظيم الأفعال الأساسية تنظيماً تراتبياً ، لاحظنا أن علاقات جديدة قد نشأت فيما بينها : لم يعد بوسعنا الاكتفاء بالتتابع أو الاستتباع . من المسلّم به أن العنصر الأول يكرر الخامس (حالة التوازن) . وأن الثالث مقلوبهما . أضف أن الثاني والرابع متناظران ومتعاكسان : يُخْتطف الصبي من بيته ثم يعاد إليه . إذن ليس بصحيح أن العلاقة الوحيدة بين الوحدات هي علاقة تتابع . فبوسعنا القول إن على هذه الوحدات أن تكون أيضاً ضمن علاقة **تحويل** . وها نحن في مواجهة المبدأين الاثنين للقصة .

هل يسع القصة الاستغناء عن المبدأ الثاني ، أي مبدأ التحويلات؟ علينا ونحن نناقش مسائل التعريف والتسمية ، أن نكون واعين لنوع من التعسّف الذي يرافق تلك العمليات بالضرورة . فنحن نجد أنفسنا أمام مجموعة اتصالية من الوقائع

والعلاقات. ثم نعمل بعدئذ على تجاوز حدّ في مكان ما. وندعو كل مايقع في جانب منه: قصة، وفي الجانب الآخر: لاقصة. غير أن كلمات اللغة التي نستخدمها، تنمّ على فروقات دقيقة ومختلفة تبعًا لهذا الناطق بها أو ذاك. ولقد قابلت قبل وقت قصير بين القصة والوصف عبر النمطين الزمنيين اللذين يظهران فيهما. لكن بعضهم يطلق تسمية «قصة» على كتاب «في المتاهة» من تأليف روب-غرييه، الذي يقوم خلافًا لما تقدم بتعليق الزمن السردي ويطرح الأفعال المختلفة التوقيت للشخصيات بشكل متزامن. كما قابلت بين حضور علاقات التحويل وغيابها، في الأفعال الفردية. ويسعنا أن نصوغ على نحو مصطنع سردًا يكون خاليًا منها. بل في وسعنا أن نعثر في بعض الحوليات على أمثلة واقعية يحكمها منطق التتابع المحض. لكني أعتقد أننا سنتفق بكل يسر على أن هذه الحوليات ليست المثلة النموذجية للقصة، ولا رواية روب-غرييه أيضًا. بل سأقول زيادة على ذلك: إن إلقاء الضوء على الفارق بين القصة والوصف أو بين مبدأ التتابع ومبدأ التحويل، إنما يسمح لنا بأن نفهم السبب الذي يجعلنا نحس بأن مثل تلك القصص، هي إلى حد ما قصص هامشية. فالمألوف بالنسبة للقصة، حتى الأكثر بساطة والأقل إعدادًا، أن تعمل بالمبدأين وعلى نحو متزامن. أما الشاهد (الحكائي) فهو العنوان الفرنسي لفيلم إيطالي حديث العهد، يحكي عن الغرب الأميركي، **مضيتُ، فرميتُ، فرجعت**[1]. إذ تتوارى خلف فصاحة التتابع، علاقة تحويل بين «الذهاب» و«الإياب»!

فما طبيعة تلك التحولات؟ يقوم التحول الذي لاحظناه حتى الآن على تغيير عبارة إلى ضدها أو نقيضها. ولنطلق على ذلك تسهيلاً اسم **النفي**. لقد ألحّ ليفي شتراوس وغرايماس على هذا التحول إلحاحًا كبيرًا، بدراسة تنوّعاته الخصوصية، إلى حدّ يدفع على الاعتقاد بأنه الوحيد الممكن. صحيح أن هذا التحول يتمتع بنظام

---

(١) عاد يوليوس قيصر مكللاً بالغار. فقدّم تقريراً لمجلس الشيوخ في روما عن انتصاره الخاطف، من كلمات ثلاث ذهبت مثلاً: أتيت، فرأيتُ، فغلَبت»: Vemi ,Voibi Vici (المترجم).

خاص. وقد يكون مردّ ذلك المكانة الفريدة التي يشغلها النفي سابقًا في منهج تفكيرنا. فالانتقال من P إلى لا P يمثل إلى حد ما النموذج لكل تغيير. لكن ليس لهذه الحال الاستثنائية أن تبلغ رغم ذلك حد الإخفاء لوجود تحولات أخرى - وسوف نرى أن عددها كبير. فيمكننا أن نلاحظ مثلاً، في حكاية بروب التي جرى تحليلها، تحول نمط: إنه الحظر - أي الإلزام السالب - المفروض على البنت الصغيرة من والديها، بعدم ترك أخيها لحظة واحدة. وهنالك أيضًا تحول العزم أو النية: فالبنت الصغيرة تقرر الذهاب بحثًا عن أخيها، وبعدئذ تذهب فعلاً. والعلاقة بين الواحد والآخر هي العلاقة بين التصميم والتنفيذ. وبرجوعنا الآن إلى قصتنا المأخوذة من **الديكاميرون**، نستطيع أن نلاحظ فيها العلاقات نفسها. ريشار شقيّ في البداية وسعيد في النهاية: ذلكم هو النفي. إنه يتمنى نوال كاتيلا ثم ينالها: ذلكم هو التحول في النمط. لكن يبدو أن علاقات أخرى تؤدي هنا دوراً أكثر أهمية. إن فعلاً واحداً يُعرض هو نفسه ثلاث مرات: هنالك أولاً مشروع ريشار لاجتذاب كاتيلا إلى دار الاستحمام، يلي ذلك إدراك كاتيلا المغلوط لذلك المشهد، وهي تظن أنها ستقع فيه على زوجها، وأخيراً الوضع الحقيقي وقد انكشف. إن العلاقة بين العرض الأول والثالث هي العلاقة بين المشروع وتنفيذه. أما في العلاقة بين الثاني والثالث فيتعارض الإدراك المغلوط للحدث مع إدراكه الصحيح. ومن المسلم به أن تلك الخديعة هي التي تشكل محرك القصة البوكاتشية. أما الفارق الذي يفصل النمط الأول من التحولات عن النمط الثاني فهو فارق نوعي. كان المقصود في الحالة الأولى، التعديل المنقول إلى محمول أساسي: كان معتبراً في شكله الإيجابي أو السلبي، معدلاً أو غير معدل. يجد المحمول البدئي نفسه مصحوباً هنا بمحمول ثان، مثل «ارتأى» أو «علم»، والذي يعني على نحو مفارق فعلاً مستقلاً غير أنه لايستطيع في الوقت نفسه أن يظهر وحده أبداً: فالمرء يرتئي على الدوام فعلاً آخر. هنا نرى بروز تعارض بين نمطين لتنظيم القصة: من جهة أولى نمط يمتزج فيه منطق التتابع مشفوعًا بتحوّلات النمط الأول. إنه يضم إلى حد ما أكثر القصص بساطة، وبودي أن أحتفظ لهذا النمط من التنظيم باسم

الميثولوجي. ومن جهة أخرى فإن نمط القصة الذي نقع فيه على منطق التتابع مشفوعًا بالنوع الثاني من التحولات، وهي القصص التى تقل أهمية الحدث فيها عن أهمية تصوُّرنا لها ومعرفتنا بها: ذلك مايجعلني أقترح اسم **المعرفي** لهذا النمط الثاني من التنظيم السردي (كان بوسعنا أيضًا تسميته «علومي»).

من المسلم به أن تعارضًا من هذا النوع لايرمي إلى الانتهاء بتوزيع قصص العالم كلها على كدستين: الميثولوجية هنا والمعرفية هناك. فأنا أسعى بالأحرى لأن أوضح، كما الحال في كل دراسة تصنيفية، الزمر المجردة التي تسمح بتحليل الفروق الواقعية بين هذه القصة وتلك. وليست المسألة على كل حال في لزوم احتواء قصة ما حصراً، على نمط من التحولات دون آخر. فبعودتنا إلى حكاية **طيور التم**، يسعنا أن نلاحظ فيها آثار تنظيم معرفي أيضًا. فاختطاف الصبي، على سبيل المثال، جرى أثناء غياب البنت الصغيرة. وهذه تجهل مبدئيًا من المسؤول عن ذلك، فينفسح المجال هنا أمام بحث معرفي. لكن الحكاية تقول فقط: «حزرت الفتاة أن طيور التم قد خطفت أخاها»، دون أن تتوقف طويلاً عند ذلك السياق. وبالمقابل فإن حكاية بوكاتشيو ترتكز ارتكازاً كاملاً على الجهل المتبوع بالمعرفة. أما إذا عزمنا على ربط تلك القصة ذاتها، بذلك النمط من التنظيم السردي، فينبغي لنا أن نبحث عن الغلبة، النوعية أو الكمية، لبعض التحولات، وليس عن وجودها حصراً.

ولنلاحظ الآن بعض الأمثلة الأخرى من التنظيم المعرفي. إن عملاً مثل **اقتفاء أثر غرال** يعمل عادة على استباق المتتاليات التي تسرد أحداثًا مادية، بمتتاليات أخرى يكون الحدث نفسه مذكوراً فيها على شكل نبوءة. وهذه التحولات الافتراضية ذات خصوصية في هذا النص: إنها تتحقق على الدوام، بل أن الشخصيات تدركها على أنها إلزام أخلاقي. وهكذا فإن حل العقدة يروى منذ الصفحات الأولى بلسان عمّة بيرسوفال: «ذلك أننا نعرف حق المعرفة، في هذه البلاد كما في أماكن أخرى، أن فرسانًا ثلاثة سيحظون، أكثر من الآخرين جميعًا،

بشرف الاقتفاء: سيكون اثنان طاهرين والثالث عفيفًا. سيكون أحد الطاهرين الاثنين الفارس الذي تبحث عنه وتكون أنت الآخر. ويكون الثالث بوهورت دوغون. أولئك الثلاثة سوف ينجزون الاقتفاء». أو أيضًا شقيقة بيرسوفال التي تتنبأ أين سيموت أخوها غالاد: «ادفنوني، تكريمًا لي في القصر الروحي. أتدري لماذا أطلب إليكم ذلك؟ لأن بيرسوفال سيرقد هناك وترقد أنت بالقرب منه». ونرى بصورة عامة، في الجزء الثاني من الكتاب بأكمله، الأفعال المقبلة وهي تُعلن مسبقًا على لسان شقيقة بيرسوفال بالصيغة نفسها من التنبؤات الملزمة.

تلك الافتراضات التي تسبق الحدث تكتمل بأخرى نتذكرها فقط حين يكون الحدث قد حصل. فمصادفات الدرب تقود خطى غالاد إلى أحد الأديرة. فتبدأ مغامرة الدينار الذهبي. وفي لحظة انتهائها يظهر فارس سماوي ليعلن أن كل شيء كان منصوصًا عليه من قبل. فيقول جوزيف: «إليكم إذن ما ستفعلونه. ضعوا الدينار الذهبي حيث سيدفن ناسيان، لأن غالاد سيأتي إلى هنالك، بعد خمسة أيام من قبوله في سلك الفروسية - فجرى كل شيء وفقًا لما أعلَنه، مادمتَ وصلتَ في اليوم الخامس إلى هذا الدير حيث سُجِّي جثمان ناسيان». وكذلك الأمر بالنسبة لغوفان. فقد تلقى ضربة عنيفة بالسيف من غالاد فتذكّر على الفور: «هاقد تحقّق الكلام الذي سمعته يوم عيد العنصرة، بشأن السيف الذي مددت إليه يدي. فقد نُبِّئت أني سأتلقى ضربة رهيبة به، عما قريب، وذلك هو السيف الذي ضربني به هذا الفارس. لقد وقع الأمر على نحو ما قيل لي حقًّا».

غير أن **اقتفاء أثر غرال** تتميز بتحول آخر، أكثر من تميزها بذلك التحول الخاص لافتراض «التبليغ»، وهو تحوُّل معرفة هذه المرة، قوامه إعادة تفسير الأحداث السابق وقوعها. وبصورة عامة، فإن كافة الأحداث التي تتم على الأرض، تجد تفسيرًا ذا طبيعة روحية، لدى مدّعي الحكمة والنساك. وغالبًا ماتضاف إليها ظواهر دنيوية خالصة. وعليه فحين نقرأ بداية **الاقتفاء**، نحسب أننا نفهم كل شيء: هاكم الفرسان النبلاء الذين قرروا الذهاب بحثًا عن غرال، إلخ،

لكن القصة تجعلنا نتعرف شيئًا فشيئًا على معنى آخر لتلك المشاهد نفسها ؛ إن لانسلوت ذاك، الذي ظنناه قويًا ومستقيماً، هو آثم فاسد، وعلى علاقة فسق بالملكة غونييفر. أما ميسير غوفان الذي كان أول من عاهد على الذهاب للاقتفاء فلن ينجز ماتعهد به أبداً، لقساوة قلبه ولأنه ليس منصرفًا إلى الله انصرافًا كافيًا. أما الفرسان الذين استأثروا بإعجابنا في البداية فهم آثمون متمرسون وسوف ينالون عقابهم: فهم لم يقربوا كرسي الاعتراف منذ أعوام. وعادت أحداث البداية تثار مجدداً لكننا في قلب الحقيقة هذه المرة ولسنا في المظهر الخدّاع.

ولاينجم اهتمام القارئ هنا عن السؤال القائل: «ماذا سيحدث بعد؟» الذي يعيدنا إلى مبدأ التتالي أو إلى القصة الميثولوجية. فنحن نعرف حق المعرفة، ومنذ البداية، ماسيجري ومن سيبلّغ غرال وبمن سينزل العقاب ولماذا. إنما يتولد الاهتمام من سؤال مغاير تماماً، يوجهنا من ناحيته إلى التنظيم المعرفي، وهو: ماحقيقة غرال؟ إنما تسرد هذه القصة بحثًا، مثل قصص كثيرة غيرها. لكن مايجري البحث عنه ليس شيئًا بل معنى: إنه معنى كلمة غرال. وبما أن السؤال يتعلق بالكائن أكثر منه بالعمل، فإن استكشاف المستقبل سيبدو بلا مغزى إزاء استكشاف الماضي. وسوف يتواصل التساؤل طيلة القصة عن دلالة غرال. إن القصة الرئيسة قصة معرفة. فلا تتوقف توقفًا مثاليًا قط.

يسيطر البحث عن المعرفة على نمط آخر من أنماط القصة، والذي ستتولانا بعض الحيرة من تقريبه من **اقتفاء أثر سان غرال**: إنه الرواية البوليسية الغامضة. فمن المعروف أن هذه تُبْنَى داخل العلاقة الإشكالية بين قصتين: قصة الجريمة الغائبة، وقصة التحقيق الحاضرة، والتي لايبرر وجودها سوى جعلنا نكتشف القصة الأولى. والواقع أن عنصراً منها يروى لنا منذ البداية: لقد ارتُكبت جريمة أمام عيوننا تقريبًا. غير أننا لانعرف الفاعلين الحقيقيين ولا البواعث الحقيقية. ويقوم التحقيق على استرجاع الأحداث نفسها دون توقف وعلى التحقّق من أكثر

التفاصيل دقة وتصحيحها، إلى أن تتكشف الحقيقة في النهاية عن تلك القصة البدئية نفسها. إنها قصة تمرين. لكن المعرفة هنا، خلافًا لما هي عليه في **غرال**، تتصف بأنها ذات قيمتين فقط: الصواب والخطأ. فإما أننا نعرف من القاتل أو لا. في حين أن البحث عن المعنى في **غرال** ذو عدد لامتناه من الدرجات الوسيطة، ولايسعنا أن نكون على ثقة، حتى في النهاية، من أنه قد اكتمل.

لو أخذنا الآن حكاية لهنري جيمس، مثلا ثالثًا، لوجدنا أن البحث المعرفي يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة أكثر. ويجري البحث عن الحقيقة هنا، كما في الرواية البوليسية، اعتماداً على حدث مادي، لاعلى كيان مجرد. غير أننا في نهاية الكتاب، وكما في **اقتفاء أثر غرال**، لانجدنا واثقين من امتلاك الحقيقة: لقد انتقلنا بالأحرى من جهل أول إلى جهل أدنى. وتروي قصة في **القفص** على سبيل المثال تجربة فتاة تعمل في مركز البرق وينحصر اهتمامها كله في شخصين اثنين، معرفتها بهما ضئيلة جداً، هما الكابتن افيرارد وليدي برادين. إنها تقرأ البرقيات التي يتبادلها هذان الشخصان، وتفهم نتفًا من الجمل، غير أنها رغم انكبابها على تخيّل العناصر الغائبة، لاتتوصل إلى تشكيل صورة صادقة للشخصين المجهولين. يبقى أن لقاءها بالكابتن شخصياً لايقدم تسوية أكبر للأشياء: بوسعها أن ترى مظهره الخارجي وأن تراقب حركاته وتسمع صوته، غير أن «جوهره» يظل بعيداً عن اللمس، ناهيك بأكثر مما كان، وقفص زجاجي يفصل بينهما. فالحواس لاتطال إلا الظواهر، أما الحقيقة فخارج حدود المنال.

ويغدو الفهم صعبًا صعوبة خاصة بفعل عاملة البرق التي تتظاهر بأنها تعرف أكثر بكثير مما تعرف، حين يتسنى لها في بعض الظروف أن تستعلم من أشخاص وسطاء آخرين. وهكذا فحين تصادف صديقة لها، هي المسز جوردان التي تسألها: «كيف، ألا تعرفين الفضيحة؟» ... فإن عاملة البرق تتلكأ عند الملاحظة التالية: «لم يحصل شيء على الملأ ...».

وسوف يتمنّع جيمس على الدوام عن تسمية «الحقيقة» أو «الجوهر» تسمية مباشرة. فليس للحقيقة من وجود إلا على شكل متعدد المظاهر. وسوف يؤثر هذا الرأي المبتسر على تنظيم مؤلفاته تأثيراً كبيراً. ويجتذب انتباهه إلى تقنيات «وجهة النظر»، وإلى مايدعوه هو نفسه «تلك المواربة البهيّة والعظيمة[1]». فتعرض علينا في **القفص** إحساس عاملة البرق، المستند إلى إحساس مسز جوردان، التي تروي هي نفسها، مااستخلصته من خطيبها المستر دريك، الذي لايعرف بدوره الكابتن افيرارد وليدي برادين، إلا عن بعد!

ويظل سياق المعرفة مرة أخرى **مسيطراً** في حكاية جيمس، وليس قائماً فيها باستثناء ماعداه. فتخضع في **القفص** أيضاً للتنظيم الميثولوجي: يصاب التوازن الأول لدى عاملة البرق بالتشوّش عبر اللقاء مع الكابتن. إلا أنها تعود في نهاية القصة إلى عزمها البدئي على الزواج من المستر ميودج. وتقوم من ناحية أخرى، إلى جانب التحولات المعرفية حصراً، تحولات أخرى، تمتاز بالخصائص الشكلية نفسها من غير أن تعتمد على السياق نفسه (فلا يبقى تعبير «معرفي» ملائماً هنا). وتلك هي ردة الفعل أو اتخاذ موقف شخصي حيال حدث ما، بعيداً عما يسعنا أن ندعوه بـ«فرض الصبغة الذاتية». ولسوف يطوّر **البحث عن الزمن المفقود** هذا التحول الأخير حتى التضخم: سوف يُستخدم أدنى حدث في الحياة، كحبة الرمل التي تنمو حولها اللؤلؤة، مسوّغاً لأوصاف مستفيضة حول الطريقة التي عاش بها الحدث هذا الشخص أو ذاك.

علينا أن نميز هنا بين طريقتين اثنتين في الحكم على التحولات: وفقاً لقدرتها **التشكيلية** أو وفقاً لقدرتها **الإيحائية**. وأنا أقصد بالقدرة التشكيلية قابلية تحويلٍ ما، أن يشكّل وحده متتالية سردية. وإنّا لنتخيّل بمشقة (رغم أن ذلك ليس مستحيلاً) قصة لاتحمل سوى تحولاتٍ لغرض الصبغة الذاتية، والتي ستقتصر، بصيغة أخرى، على وصفٍ لحدث ما، وعلى ردود الفعل التي ستثيرها لدى مختلف

---

(١) وردت بالإنكليزية في النص الفرنسي: «that magnificent and masteyly indirectness»

الأشخاص. بل إن رواية بروست نفسها تحتوي على عناصر قصة ميثولوجية: إن عجز الراوي عن الكتابة سوف يتم تجاوزه. فأقرباء سوان وأقرباء آل غرمانت، المتفرقون في البداية، سيلتم شملهم بزواج جيلبرت من سان لو. والنفي هو بكل جلاء، تحولٌ ذو قدرة تشكيلية كبرى. لكن ثنائية الجهل (أو الغلط) والمعرفة، تفيد أيضاً في تأطير القصص في أغلب الأحيان. أما الطرائق الأخرى للقصة الميثولوجية فتبدو أقل قدرة (في ثقافتنا نحن على الأقل) على أن تشكل بمفردها متتاليات. وأن قصة لاتحتوي إلا على تحولات كيفية لهي أكثر شبهاً بكتاب إرشادي وأخلاقي تكون المتتاليات فيه من نمط: «على فلان من الناس أن يسلك سلوك رجل صالح - إن فلاناً لَيَسْلُكَ سلوك رجل صالح». وإن قصة صيغت من تحولات النيّة فقط، لتنتمي إلى بعض المقاطع من قصة **روبنسون كروزو**: يقرّر روبنسون أن يبني لنفسه بيتاً - يبني روبنسون لنفسه بيتاً - يقرّر روبنسون أن يسوّر بستانه - إنه يقوم بتسوير بستانه، إلخ.

لكن علينا أن لانخلط بين هذه القدرة التشكيلية لبعض التحولات، (قد نقول القدرة النحوية) وبين ما نستسيغه في قصة ما على نحو خاص، أو مايتمتع معناه بغنى أكبر، أو مايسمح بتمييز قصة تميزاً دقيقاً عن قصة أخرى. وأذكر أن أحد المشاهد الأكثر تشويقاً في فيلم حديث عن الجاسوسية The Iperess File كان قوامه أن يرينا البطل وهو يعد طبقاً من البيض المقلي. ومن الطبيعي أن تكون الأهمية السردية لتلك الواقعة معدومة (كان بوسعه أن يأكل بكل هدوء شطيرة من المرتديلا). غير أن ذلك المشهد الثمين أضحى كأنه الرمز للفيلم كله. وذلك ما أدعوه بالقدرة الإيحائية لعمل ما. ويتراءى لي أنها بشكل خاص تحولات في الطريقة تميّز مثل ذلك العالم المصطنع عن طريق معارضته بعالم آخر. لكنها لاتقوى إلا بمشقة، إذا أُخذت وحدها، على إنتاج متتالية سردية مستقلة.

أما الآن وقد بدأنا نألف هذا التعارض بين مبدأ التتابع ومبدأ التحويل (ومع تفرعات هذا الأخير أيضاً)، فنستطيع أن نتساءل أن كان لايؤول في الواقع إلى

التعارض الذي يقيمه جاكوبسون بين الكناية والاستعارة. إن هذا التقارب ممكن غير أنه لايبدو لي ضرورياً. فمن الصعب تشبيه كافة التحولات بعلاقات تماثل، وكذلك كل تماثل باستعارة. فلا يجني التتابع من شيء أيضاً إذا دعوناه كناية أو تماساً، لاسيما وإن إحدى التسميتين زمانية بشكل أساسي والأخرى مكانية. وسوف يكون التقارب إشكالياً، مادام «مبدأ التماثل يتحكم بالشعر» حسب رأي جاكوبسون، و«النثر» بخلاف ذلك، يتحرك على نحو أساسي ضمن علاقات التماس». غير أن التتابع والتحويل ضروريان أيضاً للقصة، من وجهة نظرنا. ولو كان علينا إجراء تعارض بين القصة والشعر ، لأمكن لنا أن نحفظ أولاً (متفقين بشأن ذلك مع جاكوبسون) طابع الإشارة اللازم والمتعدي. وثانياً طابع الزمانية الممثَّل: متقطِّع هنا، حاضر ومستمر هناك (ذلك لايعني لازمانية). وثالثاً طبيعة الأسماء التي تحتل مكان المسند إليها الدلالي، أو الموضوع، في كلا الجنسين: لاتقبل القصة سوى أسماء خصوصية في موقع المسند إليه، ويقبل الشعر أسماء خصوصية مثلما يقبل أسماء عامة. فيما يتصف الخطاب الفلسفي من ناحيته باستبعاد الأسماء الخصوصية وباللازمانية في آن معاً. فيكون الشعرإذن شكلاً وسيطاً بين خطاب سردي وخطاب فلسفي.

لكن لنعد إلى القصة ونتساءل بالأحرى هل العلاقات كلها من فعل لآخر تستجيب للتوزيع بين النمط الميثولوجي والنمط المعرفي؟ فالحكاية التي قام بروب بتحليلها تحمل عنصراً لم أتوقف عنده طويلاً. لقد التقت البنت الصغيرة، في طريقها بحثاً عن أخيها، ببعض من يُحتمل أن يعينها. فهنالك الموقد أولاً وقد سألته تستعلمه فوعدها بشرط أن تأكل من خبزه، لكن البنت الصغيرة رفضت بصلف. والتقت من بعد بشجرة تفاح وساقية: «العُروض مماثلة والسفاهة نفسها في الرد». ويشير بروب إلى هذه الوقائع الثلاث مستخدماً تعبير «الثلاثية». وذلك عنصر مألوف جداً في الفولكلور.

فما هي العلاقة الدقيقة بين هذه الوقائع الثلاث؟ شهدنا في التحولات أن عرضين اثنين كانا متقاربين. ويكمن الفارق في تعديل مضاف إلى المحمول. أما هنا، وفي الأفعال الثلاثة التي وصفها بروب، فنجد أن المحمول يظل هو نفسه حصراً: في كل مرة يتقدم الواحد بعرضه فيرفض الآخر بكل وقاحة. إن مايتغير هو الفاعلون لكل عرض أو اقتراح، هو الظرفيون. وبدلاً من أن تبدو تلك العروض تحولات من واحد إلى آخر، فإنها تتخذ شكل **تفرعات** من وضع واحـــد، أو تطبيقات متوازية للقاعدة نفسها.

بوسعنا عندئذ أن نتصور نمطًا ثالثًا لتنظيم القصة، فلا هو ميثولوجي ولا هو معرفي، لكن لنقل إنه **إيديولوجي**، ضمن نطاق أنه قاعدة مجردة، وفكرة تأتي بالتقلبات المختلفة، ولا تبقى علاقة الجمل فيما بينها علاقة مباشرة، فلا ننتقل من صيغة النفي إلى صيغة الإثبات، أو من الجهل إلى المعرفة. والأفعال مترابطة بواسطة صيغة مجردة: صيغة العون المعروض والرفض الوقح في **طيور التمّ**. وغالبًا مايجب علينا أن نمضي بالتجريد بعيداً جداً، في سبيل العثور على العلاقة بين فعلين متميزين ماديًا تمام التميز.

حاولت حيال عدة نصوص، أن أصف القواعد المنطقية، والإلزامات الإيديولوجية التي تتحكم بأحداث الكون السردي (لكن كان ممكنًا إجراء ذلك أيضًا حيال كلٍّ من القصص التي أتينا على ذكرها). وهكذا ففي **العلاقات الخطرة**: يمكن لأفعال الأشخاص كلها أن تُعْرض على أنها نتاج بعض القواعد البسيطة جداً والمجردة. وتحيل تلك القواعد بدورها على إيديولوجية الكتاب التنظيمية.

والأمر كذلك بشأن **أدولف** بنجامان كونستان. إذ يتحكّم أساسًا بسلوك الأشخاص هنا قانونان اثنان. الأول ناجم عن منطق الرغبة على النحو الذي يؤكد عليه ذلك الكتاب. فيمكن أن نصوغه على هذا النحو: يرغب المرء في ماليس لديه، ويولي هاربًا مما لديه. وبالتالي فإن العوائق تساهم في تدعيم الرغبة، وكل عون يقدم لها يزيدها ضعفًا. سوف تكون أول طعنة تسدّد إلى حب أدولف،

حين غادرت ايلينور الكونت دو بـ... حتى تأتي لتعيش بالقرب منه. والثانية حين كرست نفسها لترعاه، على أثر الجرح الذي أصيب به. فكل تضحية تقوم بها ايلينور تثير نقمة أدولف: لم يدع أمامها أي مطمح. وبالمقابل، حين يقرّر والد أدولف العمل على التفريق بين الاثنين، يأتي التأثير عكسيًّا، فيوضح أدولف ذلك بكل جلاء: «يمكنك حقًّا، وأنت تعتقد أنك تفصلني عنها، أن تربطني بها إلى الأبد». ويقوم المأساوي في هذا الوضع على أن الرغبة، حتى تستجيب لهذا المنطق الخصوصي، لاتكفي لذلك السبب عن أن تكون رغبة: أي عن التسبّب في محنة الذي لايعرف إرواءها.

أما القانون الثاني لهذا الكون، وهو قانون أخلاقي أيضًا، فسوف يصوغه كونستان على النحو التالي: «المسألة الكبرى في الحياة هي الألم الذي نتسبّب به، والميتافيزياء الأكثر براعة لاتبرّئ الإنسان الذي يمزّق القلب الذي أحبه». ولايسع المرء أن ينظم حياته بهدي البحث عن الخير، مادام في سعادة الواحد شقاء الآخر. لكن يمكن تنظيمها انطلاقًا من فرض التسبّب بأدنى شر ممكن: ستكون هذه القيمة السلبية هي القيمة الوحيدة التي تتمتع هنا بنظام مطلق. وإن أحكام هذا القانون لتتفوّق على أحكام الأول، إذا ما التقى الاثنان في حالة تعارض. وذلك مايجعل أدولف يلاقي خالص العناء في أن يقول «الحقيقة» لإيلينور. «فيما أنا أتكلم على ذلك النحو، رأيت وجهها يغرق بغتة بالدموع: توقفت، فعدت القهقرى، فأنكرت كلامي فأوضحت» (الفصل الرابع). في الفصل السادس، تسمع إيلينور كل شيء حتى النهاية، فتسقط مغشيًا عليها، ولايسع أدولف سوى أن يطمئنها على صدق هواه. في الفصل الثامن تتهيأ له فرصة لمفارقتها فلا يستغلها: «هل كان بوسعي أن أعاقبها على الهفوات التي جعلتْها تقع فيها، وأن أبحث في تلك الهفوات، ببرود ونفاق، عن مسوّغ لأن أتخلى عنها بلا شفقة؟» إن الشفقة لتتغلب على الرغبة.

وهكذا فالأفعال المعزولة والمستقلة، والتي يقوم بها على الغالب أشخاص مختلفون، تنمّ على القاعدة المجردة نفسها، والتنظيم الإيديولوجي نفسه.

ويبدو أن التنظيم الأيديولوجي يتمتع بقوة حجمية ضئيلة: فمن النادر أن نلحظ قصة لاتؤطر الأفعال التي هي نتاج نظام آخر لديها - فتضيف إلى التنظيم الأول تنظيماً ثانياً. إذ يسع المرء أن يشهر منطقاً أو إيديولوجية إلى مالانهاية. وليس مايدعو مثل ذلك الإشهار لأن يسبق آخر أو يتبعه -. وعليه فالأفعال الموصوفة في **العلاقات الخطرة** تُستأنف داخل إطار ينتمي من ناحيته للتنظيم الميثولوجي: إن الحالة الاستثنائية الناشئة تحت سلطة «الماكرين» فالمون وميرتوي، سوف تستبدل بعودة إلى الأخلاق التقليدية.

لكن الحال مختلفة بعض الشيء في **أدولف** وفي **ملاحظات من قبو**، وهو نص آخر يمثل التنظيم الإيديولوجي. إن نظاماً آخر - وليس مجرد غياب الأنظمة السابقة - يتمثّل فيه، وقوامه علاقات يمكن أن ندعوها «مكانية». حالات تكرار ونقائض وتدرجات. وهكذا فالتتابع في **أدولف** يلازم خطاً دقيقاً: صورة ملامح أدولف في الفصل الأول. تصاعد العواطف في الفصلين الثاني والثالث. ثم انحدارها الخفيف من الرابع حتى العاشر. وعلى كل تظاهرة جديدة للعواطف لدى أدولف أن تكون أعلى من سابقتها في القسم التصاعدي، ثم أدنى منها في التنازلي. وتغدو النهاية ممكنة بفضل حدث يبدو أنه يتمتع بنظام سردي استثنائي، إنه الموت. وفي **ملاحظات من قبو**، يخضع تتابع الأحداث للتصاعد ولقانون التناقض في آن معاً. فيعرض علينا المشهد مع الضابط باختصار القطبين الاثنين المقدّمين للراوي. وهو من بعد يُمتهن من قِبَل زفيركوف، فيمتَهِن بدوره ليزا. ثم يُمْتهن مجدداً من قبل خادمه أبولون فيقوم مجدداً بامتهان ليزا، وبشدة أعظم أيضاً. وتنقطع القصة بفضل الإعلان عن إيديولوجية مغايرة، هي التي تحملها ليزا والتي تقوم على رفض منطق السيد والعبد وعلى محبة الآخرين من أجلهم فقط.

مرة أخرى نرى القصص الفردية توافينا بأمثلة على أكثر من نمط للتنظيم السردي (إن أي واحد منها، في الواقع، يمكن أن يتّخذ تجسيداً للمبادئ التنظيمية كلها). لكن واحداً من هذه الأنماط يُسهّل فهم هذا النص الخاص مثلاً، أكثر من الأنماط الأخرى.

ويسعنا أن نقوم بملاحظة مماثلة إذا ما غيرنا المستوى تغييراً جذرياً لنقول: سيكون التحليل السردي مشبعًا بالإيضاح حيال دراسة بعض الأنماط من النصوص، دون ماعداها. ذلك أن ما أقوم بتفحّصه هنا ليس **النص**، بتنوعاته الخاصة، بل **القصة** التي يمكن أن تؤدي دوراً هامًا أو معدومًا في بنية نصٍ ما، والتي تظهر من ناحية أخرى في نصوص أدبية مثلما تظهر في منظومات أخرى رمزية. وإنه لأمر واقع اليوم أن الأدب لم يعد هو الذي يأتي بالقصص التي يبدو أن كل مجتمع يحتاج إليها كي يعيش، بل هي ما السينمائيون: يقصون علينا الحكايات، في حين أن الكتّاب يتلاعبون بالكلمات... والملاحظات النمطية التي أتيت على تقديمها لاتتعلق من ناحية مبدئية إذن بالقصص الأدبية فقط، مثلما أظهرت أمثلتي كلها، بل بالقصص من كافة الأنواع. وهي أقل انتماء إلى **الشاعرية** منها إلى نظام يبدو في نظري متمتعًا بالحق الكامل في الحياة ألا وهو **الحكائية**.

-٤-

الشعر بلا نظم

ينبغي لهذا العنوان أن يقرأ كأنه سؤال: ماذا يبقى من الشعر إن نزعنا منه النظم؟ يعلم الكل، منذ القِدم، أن النظم لايصنع الشعر، والشاهد على ذلك الأبحاث العلمية المنظومة شعراً. ويغدو الجواب أقل بساطة بكثير، إذا ماصغناه بتعابير ثابتة: إن لم يكن هو النظم فما هو؟ إنه سؤال يردفه ثان، وقد نشأ هذا الأخير عن صعوبة الرد على السؤال الأول نفسه: أهُنالك «شعْرية» عبْر ثقافية وعَبر تاريخية، أم أننا سنغدو قادرين فقط على العثور على أجوبة محلية، محصورة في الزمان وفي المكان؟

بودي أن ألتفت، لأناقش هذه المسألة. صوب القصيدة النثرية. فالنثر هو الذي يتعارض مع النظم. ويسعنا أن نتساءل، وقد استبعدنا النظم، ماقوام القصيدة، لنرتقي من هناك نحو تعريف الشعرية. ويسعنا أن نقول، إنّ لدينا هنا ظروفًا تجريبية كاملة للبحث عن جواب على أسئلتنا.

إن تكن القصيدة النثرية هي النموذج الأمثل للإجابة على مسألة «الشعر بلا نظم»، يكن من الحصافة أن نبدأ بالالتفاف صوب الدراسات المكرّسة لهذا الجنس، وبشكل خاص نحو ذلك التاريخ المدهش والموسوعة المدهشة للجنس، ونقصد بذلك كتّاب **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا** من تأليف سوزان برنار (١٩٥٩)، عسانا نرى الجواب فيه مسبقًا. والواقع أن فصل «جمالية القصيدة النثرية» مكرّس تكريسًا تامًّا لهذه المسألة.

ترى سوزان برنار جوهر الجنس ممثلاً تمثيلاً كاملاً عبر تسمياته المتناقضة[1] «إن المجموع المركّب كله للقوانين التي تتحكم بتنظيم هذا الجنس الأصيل قائم من قبلُ بِذْرةً وكُمُونًا في تسمية واحدة: **قصيدة نثرية**. (...) وتقوم القصيدة النثرية في الواقع، لاضمن شكلها فقط بل في جوهرها، على اتحاد الأضداد: شعر ونثر، حرية وتشدّد، فوضى تدميرية وفن تنظيمي. «أما كاتب القصيدة النثرية فهو «يرمي إلى كمال سكوني، إلى حالة من النظام والتوازن، أو إلى خلل فوضوي للكون، يستطيع أن يعمل على استخراج كون آخر من أحشائه، وأن يبدع عالًما من جديد».

مانزال لدى تعريف القصيدة النثرية، لاتعريف الشعر خارج النظم. غير أن ملاحظة أولية تفرض نفسها مع ذلك، لأنها تتعلق بسمة مميزة لكلام سوزان برنار. وجدير بالإشارة أن نؤكّد على أن هذا الجنس يتصف بلقاء الأضداد، وجدير أيضًا أن نقول إن بوسعه أن يتوجّه بفعل مبدأ تارة وبفعل ضده تارة أخرى (الميل مثلاً نحو التنظيم أو نحو عدم التنظيم). إن التأكيد الأول ذو مضمون إدراكي دقيق، ومن الممكن إثباته أو دحضه عبر دراسة الأمثلة على نحو ما سنرى. أما الثاني فليس له من مضمون: إن P ولا P يقطّعان الكون بصورة شمولية، أما القول على شيء ما إنه موصوف إما عبّر P وإما عبّر لا P، فليس بقول شيء على الإطلاق. إلا أن سوزان برنار تنتقل دون تمهيد من تأكيد إلى آخر، على نحو ما لاحظنا في المجموعتين من العبارات المذكورة، واللتين تفتتحان القسم الأول من بيانها وتختتمانه.

لكن هيا بنا إلى الموضوع الذي يهمنا بشكل مباشر وهو تعريف الشعر. بعد أن شرحت سوزان برنار مم يتكوّن «النثر» (الواقعية، الحداثة، الفكاهة ـ ولندع أيضًا هذا التعريف جانبًا) تلتفت صوب تعريف القصيدة. إن السمة الأولى والرئيسة لديها هي الوحدة: «إنه تعريف القصيدة على أنها كلّ، وإن سماتها الأساسية هي الوحدة والتمركز». «الكل «يعمل» جماليًا والكل يساهم في الانطباع الكلي، والكل يقف وقفة لاتقبل الذوبان في هذا الكون الشعري **الواحد** جدًا والمعقّد جدًا في آن معًا». إنه «مجموع من العلاقات وكون منظم تنظيمًا قويًا».

---

(١) المتناقضة oxymmere كأن نقول: العسل المرّ أو الجليد الحار ... (م).

تلك العبارات التي تصف الوحدة والكليّة والانسجام مألوفة اليوم لدى القارئ. غير أنه أكثر تعودًا على رؤيتها منسوبة إلى كلّ بنية بدلاً من أن تنسب للقصيدة وحدها. ويسعنا أن نضيف إن لم تكن كلُّ بنية شعرية بالضرورة، فليست كلُّ قصيدة بنيانية بالضرورة أيضًا، ضمن هذا المعنى للكلمة: المثل الأعلى للوحدة العضوية هو مثل الرومنطيقية، لكن هل يسعنا أن ندخل فيها كل «قصيدة» من غير تطبيق قهرٍ على النص أو على ماوراء النص، أي على المفردات النقدية؟ سأعود إلى هذا في الحال.

تلاحظ سوزان برنار أن التعريف بالوحدة مغرق في العمومية (وبالتالي أليست الرواية أيضًا «عالمًا شديد التنظيم؟»)، فتضيف حينئذ سمة ثانية للقصيدة، هي تخصيص للأولى، لكنها تسمح بتمييز الجنس الشعري عن الأجناس الأدبية الأخرى: إنها علاقة زمنية ما، بل طريقة على وجه الدقة للإفلات من سيطرة الزمن. «تظهر القصيدة كأنها كتلة واحدة، أو نتيجة لاتقبل الانقسام (...) ونصل هنا إلى ضرورة جوهرية، ضرورة أساسية للقصيدة: لايمكن أن يكون للقصيدة من وجود إلا إذا اجتَذبت، نحو الزمن «الراهن الأبدي» للفن، الديمومات الأكثر طولاً، وجمَّدت مستقبلاً متحركًا ضمن أشكال لازمنية، عاقدة اللقاء عبر ذلك مع ضرورات الشكل الموسيقي».

وإذا لم تكن تلك العبارات ذات شفافية كاملة، ورغبنا في أن نعرف ماالوقائع اللغوية التي تغطيها، علمنا أن تلك اللازمانية الخصوصية هي القاسم المشترك لمتتاليتين من الطرائق. فنقع لدى انطلاقة الأولى على المبدأ الذي يبرر القافية والإيقاع أيضًا، والغائبين الآن: إن التكرار هو الذي يفرض: «بنية إيقاعية على **الزمن الواقعي** للعمل». أما في الحالة الثانية، وبدلاً من تعليق الزمن، يصار إلى إلغائه إما عبر التصادم بين لحظات مختلفة، وإما عبر تحطيم الزّمر المنطقية (تمييز موضوع على الفور موضع تساؤل، نظراً لأن سوزان برنار تضيف هذه الكلمات مع التشديد عليها: «فالنتيجة هي نفسها»). تتبدى تلك الميزة الأخيرة (أو تلك المزايا

الأخيرة) على النحو التالي: إننا «نقفز قفزة عنيفة من فكرة إلى أخرى»، و«نفتقد حسن التخلّص» ونبعثر «أشكال الترابط، وتسلسل الأفكار، وكل تماسكٍ في الوصف وكل توالٍ في السرد: يستقر الشعراء المعاصرون، والذين جاؤوا من بعد رامبو، داخل الانقطاع، لينكروا الكون الواقعي على نحو أفضل».

لنتجاوز واقعة التفكّك هنا، الذي يظهر بمظهر انقسام ثان وتخصيص نوعي للتماسك والوحدة والكلية (بوساطة الزمن «الراهن الأبدي»). ولنؤجل التفحّص التجريبي لهذه التأكيدات إلى وقت لاحق. إلا أننا باكتفائنا الآن بتعريف الشعري وحده، إنما نحصل على معادلِه مع اللازمني. غير أن «الوسائل» المختلفة لإنتاج هذه الحالة اللازمنية ـ أو بالأحرى السيرورات المختلفة التي يمكن أن تكون اللازمنية نتيجة لها (حالات التكرار والتفكك – لا تختزل إلى تلك النتيجة الوحيدة المشتركة إلا بشكل افتراضي جداً. إن الاستنباط الذي يسمح لحالات التكرار وللتفكك أن تكون مشمولة تحت مفهوم اللازمنية هو على درجة من الهشاشة كالقياسات التي عودنا عليها «مسرح اللامعقول»: الناس فانون، الفئران فانية، إذن الناس فئران... من الفطنة أكثر ومن الدقة، ونحن ندع جانباً المبادئ الكبرى في الوحدة واللازمنية، والتي لاتعود علينا بأي نفع، أن نصوغ مقولة سوزان برنار على النحو التالي: يترجم الشعري تارة بعمليات التكرار وتارة أخرى بالتفككات الفعلية. وقد يكون ذلك صحيحاً – ويمكن التحقق منه ـ لكنه لايقدم تعريفاً للشعر.

أما الآن فلنلتفت صوب التطبيق العملي للقصيدة المنثورة، من أجل أن نتقصى الصحة التجريبية لتلك الفرضيات، ذلك أن فكرة الشعر قائمة في النتاج الأدبي. وقد يساعدنا في بحثنا هذا، مثالان اثنان، مأخوذان عن اثنين من مؤلفي القصائد النثرية، الأكثر شهرة.

من الطبيعي تماماً أن تكون البداية عند بودلير. ونعرف اليوم حق المعرفة أنه ليس «مبتكر» ذلك الشكل (بافتراض أن مفهوم المبتكر هذا ذو معنى)، لكنه هو الذي شرّف القصيدة النثرية فأسبغ عليها لقبها وأدخلها ضمن أفق معاصريه

وتابعيه، وجعل منها نموذجاً للكتابة: جعلها جنساً بالمعنى التاريخي للكلمة. بل هو الذي جعل من عبارة «قصيدة النثر» عبارة شائعة أيضاً، لاسيما أنه استخدمها للإشارة إلى مجموعاته الأولى المنشورة. ويترسخ الأمل في إيجاد جواب على سؤالنا حين نقرأ في إهداء الديوان، إنه حلم «بمعجزة نثر شعري، موسيقي من غير إيقاع ولاقافية»: ليست موسيقى المعنى تلك والتي وُعِدنا بها سوى صيغة اصطلاحية مختلفة «للقصيدة بلانظم».

إذن طُرح السؤال حقاً. لكن الجواب التي تقدمه له نصوص الديوان، جواب مخيب للآمال إلى حد ما ومن النظرة الأولى على الأقل. ذلك أن بودلير، في الحقيقة، لايكتب شعراً بلا نظم، ولايبحث فقط عن موسيقى المعنى. إنه يكتب، بالأحرى، قصائد نثرية، أي نصوصاً تستثمر من حيث المبدأ تلاقي الأضداد (لهذا السبب يسعنا أن نرى أن الديوان الذي يتردد بودلير حيال عنوانه، جدير بأن يحمل اسم **قصائد صغيرة من النثر** بدلاً من تسمية **سأم باريس**، مع أن العنوانين يترادفان في مكان ما). يجري كل شيء كأن بودلير استخلص موضوع تسعة أعشار تلك النصوص وبنيتها، انطلاقاً من الجنس الشعري النثري، أو إذا رغبنا في رؤيا أقل إسمانية، كأنه لم ينجذب بالجنس ضمن النطاق الذي سيتيح له أن يعثر على شكل وافٍ بالغرض («مطابقة»)، من أجل موضوعية الثنائية والتناقض والتعارض. إنه يشهر إذن التسمية التي أطلقتها على الجنس سوزان برنار.

ويسعنا أن نعزّز هذا التأكيد ونحن نذكّر بادئ الأمر بالأشكال المختلفة التي يتخذها استكشاف الثنائية. إن عددها ثلاثة. يستحق الأول اسم **الاستبعادية** (يتكلم بودلير نفسه عن «الغرابة»): حدث واحد موصوف، لكنه يتساوق تساوقاً سيئاً مع العادات الشائعة حتى لايسعنا الامتناع عن وضعه في حالة تعارض مع وقائع وأحداث «عادية». فالآنسة بيستوري هي الفتاة الأشد غرابة في العالم، والشيطان ذو سخاء يتجاوز كل توقع (**المقامر السخي**). الهبة العليا مرفوضة (**هبة الجنيات**). والكمال لدى العشيقة يؤدي إلى مصرعها (**صور عشيقات**). يسمح هذا التناقض

في بعض الأحيان بمجابهة بين فاعل الإيضاح ومعاصريه: فهؤلاء يعظون بالمذهب الإنساني الساذج، فيما هو يؤمن بضرورة التسبيب بالألم من أجل أن تستيقظ الكرامة (**فلنوسع الفقراء ضربًا!**).

الشكل الثاني هو شكل **الازدواجية** (اجتماع الضدين). فالحدان المتعارضان ماثلان هنا، لكنهما يميزان الشيء الوحيد نفسه. وتفسر الازدواجية بطريقة عقلانية أحيانًا على أنها التناقض بين ماهي الأشياء عليه وبين ماتبدو عليه: حركة تبدو نبيلة وهي وضيعة (**العملة المزوّرة، الحبْل**)، صورة ما لامرأة هي الحقيقة لصورة أخرى (**المرأة المتوحشة والعشيقة الصغيرة.**) أما في أغلب الأحيان فالموضوع نفسه هو المزدوج، في ظاهره كما في جوهره: امرأة دميمة وجذابة في آن معًا (**جواد أصيل**)، مثالية وهيستيرية (**أيتهما الصحيحة؟**)، رجل يهوى وينوي أن يقتل في آن واحد (**الرامي الظريف**)، أو يجد العنف والتطلع إلى الحسْن في الوقت نفسه (**الزّجاّج الشرير**)، غرفة هي حلم وحقيقة في الوقت ذاته، (**الغرفة المزدوجة**). بعض الأماكن أو الأزمان تزداد قيمتها لأن يوسعها في الواقع أن تمثل الغموض أو الالتباس: فالأصيل على هذا النحو هو موقع اللقاء بين الضياء والظلمة (**الأصيل**)، أو المرفأ حيث التداخل بين الفعل والتأمل (المرفأ).

أما شكل الازدواجية الثالث والأخير، والذي نراه الأمثل نموذجًا إذا مانظرنا إليه من بعيد، فهو النقيضة. إنه تجاور كائنين اثنين أو واقعتين أو فعلين أو ردّين، وكلها متسمة بصفات متعارضة. وهكذا لدينا الإنسان والبهيمة (**مبهج**)، الإنسان والطبيعة (**الفطيرة**) الأغنياء والفقراء (**الأرامل ،عيون الفقراء**)، البهجة والغم (**البهلوان العجوز**)، الجمهرة والعزلة (**الحشود ، العزلة**)، الحياة والموت (**الرمي والمقبرة**)، الزمن والأبدية (**الساعة**)، الأرضي والسماوي (**الغريب**). وأما أن تكونا أيضًا، كما بالنسبة للحالات الاستبعادية، ردّين مناقضتين للواقعة نفسها، وموضوعتين جنبًا إلى جنب، تخص إحداهما الجمهور في الغالب وتعود الثانية للشاعر: فرح وخذلان (**الآن!**) سعادة وشقاء (**متعة التلوين**)حقد وحب (**عيون**

الفقراء)، رفض وقبول (**الإغراءات**)، إعجاب وهلع (**صلاة اعتراف الفنان**)، وهكذا دواليك.

يمكن لهذه المجاورة التعارضية أن تعاش بدورها على نحو سعيد أو مأساوي: حتى الذين يتشابهون يعيشون ضمن الرفض (**قنوط العجوز**)، بل حتى ولد ثان «شبيه بالأول شبهاً كاملاً جداً حتى ليمكن الظن أنه أخوه التوأم» ينخرط ضد الآخر في «حرب طاحنة قاتلة» (**الفطيرة**). أما من الطرف الآخر، فالولد الغني والولد الفقير، رغم أنهما منفصلان «بقضبان رمزية» فهما يلتقيان بأسنانهما «المتساوية في بياضها» (**لعبة الفقير**). وصار بوسع الـ «أنا» أن يصرح قائلاً، على أثر هجوم عنيف على متسول عجوز يردّ عليه بالمثل: «سيدي، أنت مساوٍ لي» (فلنضرب الفقراء!) وعلى الرغم من أن الحلم يتعارض مع الواقع، فمن الممكن أن يغدو واقعياً مثله (**التطلعات، النوافذ**).

نحن لانقع على هذه الثنائية الدائمة في التكوين العام فقط أو في البنية الموضوعية. فقد لاحظنا من قبل كثرة العناوين المصاغة من تجاورات تعارضية: **الأحمق وفينوس، الكلب وزجاجة العطر، المرأة المتوحشة والعشيقة الصغيرة، الحساء والغيوم، الرمي والمقبرة**. وتنتمي أخرى انتماء واضحاً للازدواجية (بل دون الكلام عن الذين يكتشفونها في أغراض مثل المرفأ أو الأصيل): ومثلها **الغرفة المزدوجة، أيتهما الحقيقية؟، المرآة**. وتتأرجح العبارات نفسها في الغالب بين الحدين المتعارضين: «المرأة العذبة والمنفّرة»، «الكثير من المباهج، الكثير من الآلام» (**الرامي الظريف**). «صرّة من الفضلات» و«عطور رقيقة» (**الكلب وزجاجة العطر**). أو تلك العبارات التي تتوالى في **البهلوان العجوز**: الفرح في كل مكان، والربح والخلاعة، والتحقّق في كل مكان من توفّر الخبز للأيام المقبلة. وفي كل مكان انفجار الحيوية المسعور. هنا البؤس المطلق، هنا البؤس المتزيّي بزيٍّ غريب، فيرتدي أسمالاً مضحكة ليبلغ الهولُ الذروة... » أو هذه العبارات الأخرى في **الحشود** «الكثرة والعزلة حدان متساويان وقابلان للتحويل بالنسبة للشاعر النشيط والخصب. فالذي لايجيد كيف يملأ عزلته بالناس، لايجيد كذلك أن يكون وحيداً وسط حشد منهمك في العمل». هنالك نصوص بحالها بنيت على تناظرات

كاملة، وهكذا تتألف **الغرفة المزدوجة** من تسعة عشر مقطعاً، تسعة منها للحلم وتسعة للواقع، يفصل بينها مقطع واحد يبدأ بكلمة «لكن»... وكذلك الأمر في **المجنون وفينوس** : ثلاثة مقاطع للفرح وثلاثة للغمّ، ومقطع سابع في الوسط يقول: «بيد أني لمحت في تلك البهجة الشاملة كائناً مغموماً». بل إن الإهداء نفسه للديوان يصور، أكثر مما يصوغ نظرية، ذلك اللقاء الدائم بين الأضداد، عبر الانزلاق، داخل العبارة نفسها، من الصيغة الشعرية إلى موضوع المدينة الكبيرة، اللذين يعدّهما بودلير معاً السِّمة المكوّنة للقصيدة النثرية.

هذا وانتظام تلك المتناقضات يبلغ حداً يجعلنا ننسى أن المقصود تعارضات وتناقضات وتمزقات يمكن أن تغدو مأساوية. والنقيضة لدى بودلير مغطاة ضمن منظومة من التطابقات، وليس ذلك فقط لأن القصيدة النثرية المتناقضة تتساوق بشكل كامل مع التناقضات التي تستحضرها. ومهما يكن الموضوع أو الشعور الموصوف، فإنه ينتهي بالاندماج في تعددية من الأصداء، مثل حال تلك المرأة «الأضاليا[1] المجازية»، التي يحلم بودلير في قصيدة **الدعوة إلى السفر** بأن يعثر لها على بلد يشبهها فيكون إطاراً لها: «ألن تكوني محاطة داخل مجازك، ألا يسعك أن تتزوجي كي تتكلمي مثل الصوفيين، في «المراسلة» الخاصة بك؟» فلننظر بإعجاب إلى تعدد التشابهات: يجد المجاز ذو الحدود الأربعة (المرأة في البلد هي الصورة ضمن الإطار) إنه مدعّم بتماثل بين الأغراض المتجاورة: ينبغي للإطار أن يشبه الصورة، وأن يشبه البلد المرأة، من غير أن ننسى أن الصورة هي صورة المرأة، وهي تشبهها بأمانة (لاينقص سوى التماثل المباشر بين إطار اللوحة والبلد). ليس مثل ذلك التواؤم التفضيلي استثنائياً بشكل مطلق في كَوْنِ بودلير الشعري، سواء كتب شعراً أم نثراً، ويمثّل من غير شك تصويراً جيداً لما كانت سوزان برنار تدعوه «مجموع العلاقات في كَوْنٍ منظم تنظيماً قوياً». ولايحول ذلك أن يكون تجابه الأضداد تحديداً، هو الذي يشكل وحدة الديوان البودليري.

---

(١) أو الدهلية: جنس زهر من المركبات الأنبوبية: Dahlia

إن الصلة بين القصيدة النثرية من ناحية، والتضاد الموضوعي من ناحية أخرى، لاتقتصر فقط على هذا التشابه في البنية. فنحن نعرف كم هو كبير عدد القصائد التي تتخذ من عمل الشاعر موضوعاً لها، مضيفة على هذا النحو علاقة المشاركة إلى التماثل: **صلاة اعتراف الفنان، الكلب وزجاجة العطر، الحشود، البهلوان العجوز، الإغراءات، حب التلوين، ضياع الهالة**، وغيرها كثير. لكنّ مايسترعي النظر أكثر، أن التضاد المذكور مؤلف من «النثري» ومن «الشعري» تحديداً، ليس بالنظر إليهما هذه المرة على أنهما زمرتان أدبيتان، بل على أنهما من أبعاد الحياة والعالم. أليس الشاعر هو الذي يحلم بالغيوم في حين يسعى الآخرون لإعادته إلى الأرض، ليكون أكثر قرباً من الحساء المبتذل (**الحساء والغيوم، الغريب**)؟ أليس العيش شاعراً عيشاً في الوهم («مهما أكن شاعراً، فلست بغرٍّ إلى الحد الذي تذهب بكم إليه الظنون»، **المرأة المتوحشة والعشيقة الصغيرة**)؟ وأعيش مثل أولئك المتشردين الخالين البال، المتحرّرين من القيود المادية، والذين يعجب بهم الطفل الذي يقول الشاعر بلسانه: «راودتني فكرة غريبة هنيهة أنه يمكن أن يكون لي أخ أجهله أنا نفسي» (النزاعات). ألا يتعارض «العبء الرهيب» للحياة على نحو محدّد مع الانتشاء «بالخمر أو بالشعر أو بالفضيلة» (انتشوا)؟ أليس هو نثر الحياة الذي نكرّس له النهار كله، أملاً في أن نقوى على موازنته في هدأة الليل، بنشاط شعري خالص: «ربي وإلهي، هبني النعمة لأنظم بعض الأبيات الجميلة التي تبرهن لي أنا، على أني لست الأخير بين البشر» (في الساعة الواحدة صباحاً)؟

تؤكد قصيدة النثر على ذلك التواصل بين المخططين، الموضوعي والشكلي، بقوة أكبر من سواها: إنه **الصولجان**. الصولجان عصا، أو غرض، يستخدم في الاحتفالات الدينية. هذه الازدواجية، المألوفة جداً مع ذلك، تشكل نقطة الانطلاق للنص، حيث يرد أولاً وصف الصولجان «وفقاً للمعنى الأخلاقي والشعري»، ومن ثم الوصف «المادي». فالصولجان إذن، غرض ازدواجي، مثل المرفأ ومثل الأصيل، لاسيما أنه شعري وروحي من جهة، ونثري ومادي من جهة أخرى. تضاف بعدئذ مقولة ثانية، هي مقولة المستقيم والمنحني. أما بعد، وكأن العلاقة بين

الشعر والفن ليست واضحة وضوحًا كافيًا، وأن قياس البنية لايكفي، فيتبع طرح معادلة مباشرة: الصولجان، هو عمل الفنان نفسه. «الصولجان تمثيل ازدواجيتك المدهشة، أيها المعلم القدير المبجّل» (إهداء النص إلى ليست List). «أيها الخط المستقيم والخط المزخرف، أيتها النية والتعبير، يا شدة العزيمة، وتعرّج الفعل، ووحدة الهدف، وتنوع الوسائل، ومزيج العبقرية الجبار غير المنقسم، من هو المحلّل الذي ستواتيه الشجاعة المزرية على تقسيمكم والفصل فيما بينكم؟» إن الصولجان، ماديًا وروحيًا، يساهم مساهمة أولى في النثر والشعر؛ وهو الآن، مع انصهار المستقيم والمنحنيات، رمز للمضمون والشكل في الفن ـ مستمرًا على نحو نموذجي في النثري وفي الشعري. فهل يسعنا أن نحلم برمز للقصيدة النثرية نفسها أفضل من الصولجان؟

تلك هي وحدة **قصائد صغيرة من النثر** لبودلير، وتلك أيضًا هي الفكرة التي توحي إلينا بها تلك القصائد عن الشعر. نحن نلاحظ أن ليس في تلك الفكرة مايدهش؛ فلا يُواجَه الشعرُ هنا إلا ضمن اتحاده المتناقض مع النثر، وليس هو بأكثر من مرادف للحلم والمثل الأعلى والروحي ـ بل تحدونا الرغبة في أن نقول، من غير حشو: ومرادف للشعري ـ فالشعري إذن، إذا ما استندنا إلى بودلير نفسه، زمرة موضوعية خالصة، تضاف إليها ضرورة الإيجاز. وبالتالي فالنص الذي يمكن أن يكون سرديًا ووصفيًا على الصعيد نفسه، مجردًا أو حسيًا، ينبغي له أن يظل قصيرًا، ليكون نصًا شعريًا. هذه القاعدة التي وضعها إدغار آلان بو، أدركها بودلير سمةً أساسية للجنس («نستطيع أن نقطع حيث نشاء، أنا أقطع أحلامي وأنت ماتخطُّ، والقارئ قراءته. ذلك أني لا أعلّق الإرادة الجامحة لهذا الأخير بخيط لاينتهي، لحبكة لاطائل وراءها»، ورد ذلك في إهداء الديوان). القصيدة موجزة، الشعرية أثيرية: كان ذلك كل شيء لولا أنه ينبغي أن نضيف «عمل» التطابقات المذكور سابقًا، والذي هو في النتاج سواء في **القصائد الصغيرة النثرية** أو في **أزهار الشر**. ولقد صور بودلير عبر هذه السمة الأخيرة، فرضية سوزان برنار الأولى، تلك التي تحدد هوية الشعري مع الرضوخ لمبدأ التشابه.

لكن لنتناول مثالاً ثانيًا قريبًا كل القرب من بودلير، سواء تاريخيًا أو على الصعيد الجمالي: **الومضات** لرامبو. إنما كتبت تلك النصوص نثرًا، وليس من يجادل في الوقت نفسه في صفتها الشعرية. وإذا كان رامبو نفسه لم يصفها بـ «قصائد نثرية» فإن قرآءه فعلوا ذلك، وحسبنا هذا كي نبقي عليها لأنها ملائمة لمناقشتنا.

لنبدأ ببينة منفعية: لاتُدار الكتابة الرامبوية بمبدأ التماثل، الذي يمكن أن نراه في مؤلفات بودلير. وإذا كانت السيادة للمجاز، للاستعارة لدى بودلير، فإنها غائبة هنا غيابًا شبه تام. فحالات التشبيه، حين تكون هنالك حالات تشبيه، لاتوضح أي تماثل كان؛ إنها حالات تشبيه غير معللة على نحو ملائم. «بحر السهرة مثل نهدي إميلي» **(السهرات)**: غير أننا نجهل كل شيء عن إميلي، إذن نحن لن نعرف أبدًا كيف هو بحر السهرة. «ذلك أمر يسير مثل عبارة موسيقية» **(الحرب)**: لكن العبارة الموسيقية ليست، حسب معرفتنا، تجسيدًا لليسر أو السهولة، ومن ناحية أخرى فإن النص الذي يسبق ذلك التشبيه، وهو المفروض أنه سيوضحه، بعيد هو أيضًا عن كل سهولة. «حكمة مزدراة مثل الفوضى» **(حيوات ١)**: لدينا هنا ضدان يجتمعان على الازدراء الذي يثيرانه. «غطرسة أشدّ تسامحًا من أفعال المحبة الضائعة» **(عبقرية)**: مجهولان أيضًا يجري التقريب بينهما عبر مجهول ثالث... توضح هذه التشبيهات عدم التماسك في العالم المذكور، بدلاً من المساهمة في تأسيس عالم قائم على التماثل الشامل.

وإذا ماشئنا حقًا أن نعثر على استعارات لدى رامبو، فسوف نقع على كنايات. غير أن الكنايات لاتخلق عالمًا من التطابقات. وليس الأمر بمؤكد، إذ يسعنا أن ندافع قائلين، أنه مثلما أجزاء الجسم تلك أو خصائص الأغراض التي ننحو في البداية للتعبير عنها بالمجاز المرسل، تتكشف في النهاية عن إنهاء أجزاء أو خصائص حرفية، لاتحيلنا إلى أية كلية، كذلك الأمر إذن في هذا العالم الممزق أو المقزّم الذي تستحضره حرفيًا عبارات رامبو، فهو لايستدعي أي استبدال منظم. ومع ذلك يظل إغراء الشعور بنداء نحو الخيال التعريضي إغراءً كبيرًا، حتى لو لم

نعرف على الدوام أن نحدد على وجه اليقين نقطة وصول التعريض. فحين نقول: «إن لهجتنا الأقليمية تطغى على البطل» (**ديمقراطية**)، تجعلنا عاداتنا اللغوية نبدّل المقام: اللسان يقوم للكلام مقام الآلة، للضجة التي يحدثها. وكل واحد من الأفعال يستدعي فاعله في وقت ثان. وحين نسمع قول: «الرمل ... الذي غسلته السماء» (**عاصمي**) أو قول «رمال الحرف وطئته أقدام كافة المجرمين وكافة المعارك» (**صوفي**) نشعر مجدداً بالانطباع بأن استخدام التعريض من نمط فاعل وفعل أو فاعل ومكان للفعل، ذو دور ظاهر في غموض العبارة.

إن إحدى مزايا الأسلوب المعروفة جيداً في نصوص رامبو، تنساق بدورها لتتعلق بالحركة الإيهامية: فالشاعر يصف توهّمات بصرية كأنها وقائع: إن شيئاً قائماً فوق، يصعد داخل لوحة. وإن كان في الأسفل فهو يهبط. لكن أليس هذا المقطع إيهاماً بصورة الشيء الممثل، عبر التجاور لاعبر التشابه؟ وعلى هذا النحو: في الغابة «كاتدرائية تنحدر وبحيرة ترتقي» (**طفولة٣**) وأن يتراءى «فوق مستوى أعلى الحروف الصخرية بحر هائج» (**مدن١**) وأن «هنالك من يلعب بالورق في أعماق المستنقع» (**أمسية تاريخية**) أما التحوّل فمعلّل في **بعد الطوفان**: البحر يتدرج في الأعلى مثله على اللوحات الجدارية». إنه أيضاً الإيهام الذي يبدو لي مسؤولاً عن عبارات مثل «المراعي الفولاذية» (**صوفي**) «العيون ... ثلاثية الألوان» (**جولة**)، «السهول المغلغلة» (**حيوات ١**) «الريف الحامض»، الطفولة المتسولة» (**حيوات ٢**) «النظرات الملأى بطواف الحجاج» (**طفولة ١**) أو تلك الجمل العجيبة: «النبلاء المتوحشون يطردون حولياتهم» (**مدن٢**) «آل رولان يبوّقون بجرأتهم» (**مدن٢**)، «مشاهد غنائية ... تنحني» (**مشاهد**) «مصابيح السهرة وسجاجيدها تضجّ صخباً كالأمواج» (سهرات٣) أو: «ألاحظ تاريخ الكنوز التي وجدتموها» (حيوات١).

فإذا كانت **الومضات** شعرية، فليس مصدر ذلك إذن أنها «منظمة تنظيماً شديداً، ضمن المعنى الذي اتخذته العبارة في السياق البودليري، ولابسبب طابعها

المجازي (فالإيهام مشهور بأنه نثري). ليس ذلك على كل حال ماينسب إليها عادة. ولقد رأينا كيف كانت سوزان برنار تجعل اتجاه القصيدة الأساسي الثاني ينطلق من قصيدة رامبو النثرية: التشوّش والتقطّع ونفي الكون الواقعي. ويسعنا أن نقول باختصار: إن نص رامبو يأبي العرض؛ ومن هنا جاءت شعريته. لكن مثل هذا التأكيد يتطلب بعض التفسيرات، لاسيما مايتعلق بالطابع العَرَضي للنصوص الأدبية.

إن اتيين سوريو هو الذي طرح في **مراسلة الفنون** (١٩٤٧ ـ ١٩٦٩) وبطريقة غاية في الوضوح مسألة العرض في الفن، جاعلاً منها سمة تمييزية ونمطية. فهنالك، في واقع الأمر، وإلى جانب الفنون التمثيلية، فنون أخرى ليست كذلك، فيطلق عليها سوريو تسمية «تقديمية». إن كافة الخاصيات الصرفية أو غير الصرفية، متلازمة مع الموجود سونيتة «ومع الموجود كاتدرائية»مثلما هي متلازمة مع فاعلهما، فتلك الخاصيات تساهم في بنيانهما. أما في الفنون التمثيلية فهنالك نوع من التشطير الأنطولوجي؛ تعددية من فواعل التلازم تلك. (...) إن تلك الثنائية من فواعل التلازم الأنطولوجية ـ العمل الأدبي من ناحية والموضوعات التمثيلية من جهة أخرى ـ هي التي تميز الفنون التمثيلية. أما في الفنون التقديمية فالعمل الأدبي والموضوع يمتزجان. إن العمل الأدبي التمثيلي يثير إلى حد ما، إلى جانبه وخارجاً عنه (أو خارجًا عن جسمه على الأقل وفيما وراء ظواهره، رغم خروجها منه ودعمًا منه)، عالمًا من الكائنات والأشياء التي لايسعها أن تمتزج معه». فينجم عن ذلك هذا الانقسام الكبير للفنون إلى «مجموعتين متميزتين»، «مجموعة الفنون التي يطرح فيها عالم النتاج الأدبي كائنات متميزة عن النتاج نفسه تميزاً أنطولوجياً. ومجموعة الفنون التي يفسر فيها التمثيل الشيئي للمعطيات، النتاج الأدبي من غير أن يفترض فيها شيئًا آخر سواها.

ومع ذلك فحين يلتفت سوريو صوب الميدان الأدبي، يغدو ملزمًا بإثبات تناظر في جدوله حول «تطابق الفنون»: لاوجود حقًّا لأدب «تقديمي»، أو لأدب

من الدرجة الأولى. فالصيغة الأولية للأدب ستكون «زخرفة السواكن والصائتات، «ونغمتها» (...) وإيقاعها، وبشكل أوسع، الحركة العامة للعبارة، ودائرة الكلام، وتعاقب الدوائر، إلخ». ذلك «الحيّز الابتدائي (الذي يظهر فيه مبدئياً فن ناجم عن تجميع موسيقي إلى حد ما للمقاطع، من غير أي قصد دلالي، إذن من غير استحضار تمثيلي) هو حيّز غير مشغول من الناحية العملية، باستثناء «عروض خالص» ليس له من وجود فنّاً مستقلاً: إنه متورط فقط في الشعر، بصفة شكل ابتدائي لفن من الدرجة الثانية في الواقع». تتيح مثل هذه الملاءمة للرامز أن يعارض الشعر بالنثر (على هذا النحو يردّ به سوريو على السؤال الذي أطرحه في هذه الصفحات)، لكنها لاتؤدي، على كل حال، إلا دوراً هامشياً بالنسبة للجماعة الأدبية: Lautdicnung الدادائيين، ومصطلحات المستقبليين الجديدة، والشعر الحرفي أو المحسوس. ويعود السبب في ذلك، حسب سوريو، إلى الفقر الموسيقي في أصوات اللغة، مقارنة مع الموسيقى بحد ذاتها. ويسعنا أن نضيف الفقر البصري للحروف، مقارنة مع مجموع الوسائل التي في متناول التصوير.

يبدو ذلك كله غاية في الصحة، إلا أننا نبدي أسفنا على أن التمييز بين التقديم والتمثيل يأتي بنتائج هزيلة جداً وهو يطبق على الميدان الأدبي. حتى ليسعنا أن نتساءل إن كان التفسير هو الملائم حقّاً للحقل الأدبي، وإن لم يكن يتلاءم أكثر مع ماليس سوى مادة للأدب، ونقصد بذلك اللغة. بل يكتب سوريو نفسه قائلاً: «أما الأدب ... فيستعير إشاراته بمجموعها من نظام قائم تماماً خارجه: اللغة». ليست الأصوات «الشكل الابتدائي» للأدب، بل الكلمات والعبارات، وهذه لها من قبل دال ومدلول. فلا يكون الأدب «التقديمي» كذلك فقط حيث لايعود الدال شفافاً ومتعدياً، بل هو الأدب الأكثر أهمية كمياً ونوعياً حيث المدلول يكف أيضاً عن أن يكون كذلك. فالمراد إذن أن نطرح على بساط البحث التسلسل الآلي الذي أتيت على ذكره قبل قليل («من غير أية نية في الدلالة، وبالتالي في الاستحضار

التمثيلي»)، بحثًا عن احتمال وجود مشكّل من الكتابة تكون الدلالة هي المائلة فيه حقًا وليس التمثيل. أدب التقديم هذا هو الذي تُصوِّره **ومضات** رامبو، ففي ذلك الطابع التقديمي يكمن شعرها.

كثيرة هي الوسائل التي يستخدمها رامبو لهدم الوهم التمثيلي. إنها تمتد من التعليق الإيضاحي فوق اللغوي، كما في عبارة **البربري** الشهيرة: «الجناح المشار من اللحم الدامي فوق حرير البحار والأزهار القطبية الشمالية؛ (ليس لها وجود)» إلى العبارات اللانحوية بكل صراحة، والتي لن يتاح لنا أبدًا أن نفقه معناها، كالعبارة التي تختتم **العاصمي**: «في الصباح وأنت معها، تتخبطان وسط التماعات الثلج، وتلك الشفاه الخضراء وكتل الجليد والأعلام السود والإشعاعات الزرق، والعطور الأرجوانية لشمس القطبين ـ قوتك». وتقع بين الاثنين سلسلة من الأساليب تجعل التمثيل غير أكيد ثم تجعله مستحيلاً.

وهكذا فالعبارات غير المحددة والتي تملأ أكثرية **الومضات** لا تحول دون أي تمثيل، لكنها تجعله غير دقيق إلى الحد الأقصى. فحين يقول رامبو، في نهاية **بعد الطوفان**، إن «الملكة الساحرة التي تؤجّج الجمر في إناء من الفخار، لاترغب قط في أن تقص علينا ما تعرف وما نجهل» نلاحظ بوضوح حركة ملموسة تؤديها شخصية نسائية، غير أننا نجهل كل شيء عن هذه الشخصية نفسها، أو عن علاقاتها مع ماتقدم (**الطوفانات**)، ومن الطبيعي أننا نجهل «مانجهل». كما أننا، على النحو نفسه، لن نعرف شيئًا عن «**الطفلين المخلصين** »وعن «الدار الموسيقية» وعن «العجوز الوحيد الهادئ والوسيم» الذي تتكلم عنه قصيدة **عبارات**، لن نعرف شيئًا أكثر كذلك عن الشخصيات الأخرى في **الومضات**. فتلك الكائنات تنبق ثم تختفي مثل الأجسام السماوية في ظلمة الليل، لمدّة ومضة. ولعدم التواصل تأثير مشابه: فكل كلمة يمكن أن تستثير تمثيلاً لكن مجموعها لايشكل كلاً، فيحثنا إذن على أن نقف عند حدود الكلمات. «ارتعشت الفراء والظلال لطفولة هيلين ـ وارتعش ثدي

الفقراء والخرافات السماوية» (فيري Fairy): إن التعددية نفسها لهذه المواضيع تصنع المعضلة، وكل واحد يجعل كل موضوع سابق له غير واقعي. وينطبق القول نفسه على كافة الكلمات الظرفية في العبارة الواردة في **العاصمي**، أو تلك العبارة الأخرى من النص نفسه، حيث هنالك «دروب تحفّ بها تشبيكات حديدية وجدران» و«الأزهار الشنيعة» و«الخانات التي لم تعد تفتح البتة ـ هنالك أميرات، وما لم تكن مرهقًا جداً فدراسة الكواكب ـ السماء». قد يكون ذلك هو السبب الذي يجعلنا مدفوعين دومًا لإجراء تحريك على الكلمات في نصوص رامبو، بهدف العثور على ترابط منطقي لها.

وهنالك أساليب أخرى لاتجعل التمثيل غير مؤكد فقط، بل تجعله في واقع الأمر مستحيلاً. فلدينا متناقضات عصيّة على الفهم وعبارات متناقضة. والوضع كذلك في الإطار المتبدل للبيان، حيث نادراً ماتثبت «أنا» و«أنت»، و«نحن» و«أنتم» من بداية النص إلى نهايته (على سبيل المثال، في **بعد الطوفان جولة، حيوات ١، صحوةُ نشوة، العاصمي، الفجر**)، فهل ذلك «الكائن الجميل» من خارج الموضوع أم من داخله، وهو يقول في الخاتمة: «عظامنا اكتسبت بجسد جديد عاشق» (Being Beauteous)؟ والأمر هو نفسه فيما اعتاده رامبو من وصف خصائص الأغراض أو أجزائها من غير تسميتها البتة، فلا نعرف حقًّا ما المقصود أو المراد. وليس ذلك صحيحًا فقط في نصوص مثل H، الذي يتخذ شكل لغز حقيقي، بل في نصوص عدة أخرى، تشهد عليها في الغالب حيرة النقاد. إن ذلك الاهتمام بالخصائص، على حساب الأشياء التي تميزها تلك الخصائص، هو الذي يولّد لدينا الانطباع بأن رامبو يستخدم دومًا التعبير الدال على النوع، مفضلاً ذلك على الاسم نفسه، فيلوّن نصوصه بتجريد شديد. فما هو «البذخ الليلي» تحديداً في **المتشرد**، و«البذخ الفريد» في **عبارات**؟ و«السخاء السوقي» أو «ثورات العشق»

في **حكاية** ؟ ما «عشب الصيف» و«الفسق الجاد» في **تقوى** ؟ و«مضايقاتي» و«ذلك اليأس الخسيس» في **عبارات** ؟ و«التألقات الثمينة» و«التأثير البارد» في **فيري** ؟ و«حالات الهلع الاقتصادية» و«الشعوذة البرجوازية» في **مساء تاريخي** ؟ كما يؤثر رامبو أيضاً المكمّمات[1] الشمولية كما لو كان مشرّعاً : «كائنات من الطبائع كلها قامت بتلوين المظاهر كلها» **سهرات ٢** . «الطبائع كلّها لونت شكلي الخارجي» (**الحرب**)، إلخ .

هذا التحليل لسقوط التمثيل في **الومضات** ، والذي سنرجع تفصيلاً له في واحد من الفصول اللاحقة ، يمكن أن نواجهه بحجتين . ليس صحيحاً أولاً أن نصوص **الومضات** كلها ، وكافة العبارات في كل نص منها ، تساهم في ذلك الميل نفسه : فإذا كان التمثيل يسقط غالباً ، فغالباً أيضاً مايكتمل . ومن ناحية أخرى فالميزات الفعلية نفسها المساهمة في ذلك السقوط ، يمكن أن نعثر عليها خارج الأدب ، فما قولنا خارج الشعر : في نصوص مجردة وعامة أيضاً .

إن الجواب على هذين التفنيدين هو نفسه لحسن الحظ . فالتعارض بين تقديم وتمثيل بواسطة اللغة لايقع بين صنفين من البيانات بل بين زمرتين اثنتين . فيمكن للّغة أن تكون شفافة أو كتيمة متعدّية أو لازمة . لكنا هنا أمام قطبين قصيّين ، فيما تقع البيانات الملموسة إذا صح القول في مكان ما بين الاثنين على الدوام ، وليست سوى أكثر قرباً إلى هذا القطب أو ذاك . وليست الزمرة في الوقت نفسه معزولة البتة ، فتلاؤمها مع أخريات هو الذي يجعل من رفض التمثيل مصدر شعر في الومضات : إن النص الفلسفي ، على سبيل المثال ، الذي لا «يمثّل» هو أيضاً ، يحافظ على التماسك ضمن مستوى معناه نفسه . إن الطابع «التقديمي» هو الذي يجعل تلك النصوص شعرية ، ويسعنا أن نمثل النظام النمطي المستبطن من قبل قرار رامبو ، رغم أنه لم يكن يدري بشيء من ذلك ، على النحو التالي :

---

(١) مُحدّدات الكمية quantificateurs

	نظم	نثر
تقديم	شعر	قصيدة نثرية
تمثيل	ملحمة، سرد ووصف منظومان	تخيّل (رواية، حكاية)

يعيدنا هذا إلى نقطة انطلاقنا. فاللازمانية التي رغبت سوزان برنار في أن تجعل منها جوهر الشاعرية، ليست سوى نتيجة ثانوية لرفض التمثيل عند رامبو، ورفض نظام التطابقات عند بودلير. نحن إذن نتجنّى على الوقائع حقًّا، برغبتنا في أن نأتي إليها بهذا وذاك. ولكن حتى إذا كانت نصوص الشاعرين اللذين تفصل بينهما أعوام معدودة، ويكتبان اللغة نفسها ويعيشان المناخ الفكري نفسه، السابق للرمزية، قد وصفت (من قبَلهما أو قبل معاصريهما) بأنها «شعرية» لأسباب مختلفة إلى ذلك الحد ومستقلة أيضًا، أفلا يجدر بنا أن ننزع إلى الوضوح: ليس هنالك شعر، لكن هنالك، وسيظل هنالك مفاهيم متنوعة عن الشعر، وليس فقط من عصر لآخر أو من بلاد لأخرى بل من نص لآخر أيضًا؟ إن التعارض بين التقديم والتمثيل تعارض شامل و«طبيعي» (فهو مدوّن في اللغة). لكن مطابقة الشعر مع الاستخدام «التقديمي» للغة واقع محصور تاريخيًّا ومحدّد ثقافيًا: إنه يدع بودلير خارج حدود «الشعر». يبقى أن نتساءل ـ لكننا نرى أي عمل تمهيدي يقتضيه الجواب ـ إن كان هنالك على الأقل تناغم بين كافة الأسباب على اختلافها، والتي مكنتنا فيما مضى من أن نصف نصًّا بأنه شعري. إن بياننا أن ذلك التناغم ليس حيث كنا نعتقد، وإن صياغة عدد من تلك الأسباب على نحو أكثر دقة، يشكلان الهدف المحدود للصفحات السابقة.

-٥-

مدخل إلى المُقْنِع

I

ذات يوم من القرن الخامس قبل الميلاد، تنازع اثنان من أهالي صقلية؛ وانتهى النزاع بأضرار. فمثلا في اليوم التالي أمام السلطات التي من شأنها أن تحدّد المعتدي. ولكن كيف الاختيار؟ فالنزاع لم يحصل أمام أعين القضاة، الذين لم يسعهم أن يروا ليتثبتوا من الحقيقة: فالحواس عاجزة ولايبقى سوى وسيلة واحدة: الإصغاء لأقوال المتخاصمين. بدا موقف الطرفين نتيجة هذا الواقع، وقد طرأ عليه تعديل: لم يعد المراد قول الحقيقة (فذلك مستحيل) بل مقاربتها، وإعطاء انطباع عنها. وسوف يكون ذلك الانطباع قويًا على قدر المهارة في السرد. فلم يعد الهام، من أجل ربح الدعوى، حسن التصرّف السابق، بل حسن الكلام. ولسوف يقول أفلاطون بمرارة: «في واقع الأمر قلّما يُلْقون في المحاكم بالاً لقول الحقيقة، بل للإقناع، والإقناع ينتمي إلى ظاهر الحق». لكن نتيجة لذلك، يكفّ السرد والحديث عن أن يكونا ضمن وعي المتكلمين، انعكاساً خاضعاً للأشياء، من أجل اكتساب قيمة مستقلة. إذن ليست الكلمات مجرد أسماء شفافة للأشياء، فهي تشكل كياناً مستقلاً، تديره قوانينه الخاصة، ويمكن الحكم عليه لذاته. وتتجاوز بأهميتها أهمية الأشياء التي كانت منوطة بجعلها تنعكس عليها.

لقد شهد ذلك النهار الولادة المتواقتة لوعي الكلام، ولعلم يصوغ قوانين الكلام هو علم البيان، ولمفهوم المقنع الذي جاء يملأ فراغًا بين تلك القوانين وبين ماسار الاعتقاد بأنه خاصة الكلام التكوينية: إسناده للواقع. أعطى اكتشاف الكلام نتائجه الأولى بسرعة: النظرية البلاغية وفلسفة كلام الصوفيين. لكن سوف تجري المحاولة من بَعْد لتناسي الكلام، والتصرّف كأن الكلمات ليست مجدداً سوى الأسماء الطيّعة للأشياء. سوف تجري المحاولة طيلة خمسة وعشرين قرنًا لترسيخ الاعتقاد بأن الواقعي سبب كافٍ للكلام. كما ينبغي طيلة خمسة وعشرين قرنًا، ومن غير توقف، استرجاع الحق في إدراك الكلام. أما الأدب، الذي يرمز رغم ذلك إلى استقلال الخطاب، فلم يكن بكافٍ للتغلب على فكرة أن الكلمات تعكس الأشياء. وبقي ذلك المفهوم للكلام الظل، ذي الأشكال التي ربما تتغير، لكن ذلك لايحول دون أن تبقى النتائج المباشرة للأغراض التي تعكسها، سمة أساسية من سمات حضارتنا. أما دراسة المقنع فمعادلة لتبياننا أن الخطابات لاتدار بتوافق مع مرجعها بل تبعًا لقوانينها الخاصة، وأن نشهّر بالتشدّق الكلامي الذي يرمي، من داخل تلك الخطابات إلى جعلنا نعتقد ماهو خلاف لذلك. فالمراد الخروج بالكلام من شفافيته الوهمية، وأن نتعلم إدراكه ودراسته في آنٍ معًا مع التقنيات التي يستخدمها، حتى لايبقى له من وجود في نظرنا، مثل اللامرئي لويلز وهو يبتلع جرعته الكيميائية.

لم يعد مفهوم المقنع (أو ظاهر الحق) شائعًا في أيامنا. فلانقع عليه في الأدب العلمي «الجاد». لكنه بالمقابل يواصل فرض سيطرته على التعليقات من الدرجة الثانية، وفي المنشورات المدرسية والتطبيق التربوي. وهاكم مثالاً على هذا الاستخدام، مأخوذًا من شرح لمسرحية **زواج فيغارو** (طبعة بوردا ١٩٦٥): «**الحركة تنسى الاستبعادية** ـ كان الكونت، في نهاية الفصل الثاني قد أرسل «بازيل وغْريب سولي» إلى القرية بهدفين محددين: إعلام القضاة، والعثور على «الفلاح المذكور،

في السند» (...) ليس مقنعًا على الإطلاق ألا يقوم الكونت، وهو الآن على علم تام بوجود «شيروبن» صباحًا في غرفة الكونتيسة، بطلب أي تفسير من بازيل لكذبه وألا يحاول جمعه وجهًا لوجه مع فيغارو الذي أخذ موقفه يبدو له ملتبسًا أكثر فأكثر. ونحن نعرف، وسيغدو مؤكّدًا لنا في الفصل الخامس، إن انتظاره للموعد مع سوزان لايكفي لأن يضطرب إلى ذلك الحد حين كانت الكونتيسة في خطر. كان بومارشيه يعي هذه الاستبعادية (لقد دونها في مخطوطاته) لكنه اعتقد بحق أنه ما من مشاهد في المسرح سيلحظ ذلك.» أو أيضًا: «وقد صرح بومارشيه لصديقه غودان دولا برينلري: «إن المقنع ضئيل في أخطاء المشاهد الليلية» لكنه أضاف قائلاً: يتقبّل المشاهدون هذا النوع من التوهّم بطيب خاطر. حين تنشأ عنه بلبلة مسلية».

إن تعبير «المقنع» مستخدم هنا ضمن معناه الأكثر شيوعًا أي «المتلائم مع الواقع». وتسمى بعض الأفعال، وبعض المواقف، مستبعدة (أو غير مقنعة) لأنه لايبدو ممكنًا حدوثها في العالم. وكان كوراكس، وهو أول منظّر للمقنع، قد مضى إلى أبعد من ذلك: لم يكن المقنع لديه علاقةً مع الواقعي (مثلما هو الحقيقي)، لكن مع ماتعتقد أكثرية الناس أنه الواقعي، أي بشكل آخر، مع الرأي العام. إذن ينبغي للخطاب أن يتلاءم مع خطاب آخر (مغفل، لاشخصي) وليس مع مرجعه. لكن لو قرأنا الشرح السابق قراءة أفضل، لوجدنا أن بومارشيه يرجع إلى شيء آخر أيضًا: لقد شرح حال النص بمرجعية ليست من الرأي الشائع، بل من القواعد الخصوصية للجنس الأدبي الذي يعمل عليه («في المسرح، لن يلحظ ذلك أي مشاهد» فالمشاهدون ينساقون عن طيب خاطر نحو هذا النوع من التوهم «إلخ). إذن لم يتعلق الأمر في الحالة الأولى بالرأي العام، لكن، وبكل بساطة، بجنس أدبي ليس هو جنس بومارشيه.

تتضح على ذلك النحو معان عدة لتعبير «المقنع» وينبغي حسن التمييز بينها، لأن تعدّد معاني الكلمة شيء ثمين فلا يتخلص المرء منه. والمقصود وفقًا لقبول أول: علاقة مع الواقع. أما الثاني فهو المعنى الذي قال به أفلاطون وأرسطو: المقنع هو علاقة النص الخاص بنص آخر، عام وشائع، نطلق عليه اسم الرأي العام. ونقع لدى الكلاسيكيين الفرنسيين من قبل على معنى ثالث: للكوميديا معنى مقنع خاص بها، مختلف عنه في التراجيديا: هناك الكثير من المقنعات على قدر ما هنالك من أجناس، ويميل المفهومان نحو الاختلاط (إن ظهور هذا المعنى للكلمة لخطوة هامة ضمن اكتشاف الكلام: إننا ننتقل هنا من سويةالمقول إلى سوية القول). وأخيراً، يغدو في أيامنا معنى آخر مسيطراً: يدور الكلام عن عمل ما إنه مقنع ضمن الحد الذي يسعى فيه ذلك العمل لجعلنا نعتقد أنه متلائم مع الواقع، لامع قوانينه الخاصة. أي بصيغة أخرى، المقنع هو القناع الذي تتزيّى به قوانين النص، والمفروض بنا أن نعدّه علاقة مع الواقع.

لنأخذ مثالاً أيضًا على تلك المعاني المختلفة (والسويات المختلفة) للمقنع. ونقع عليه في واحد من الكتب الأكثر تعارضًا مع التشدّق الكلامي الواقعي: **جاك المؤمن بالقدر**[1]. في كل لحظة من القصة، نلقى ديدرو واعيًا للممكنات العديدة المفتوحة أمامه: فالقصة ليست محددة مسبقًا، كل الدروب (إطلاقًا) صالحة. والرقابة التي سترغم الكاتب على اختيار واحد منها، نطلق عليها اسم: المقنع. «... فشاهدا جمعًامن الناس يحملون الهراوات والمذاري ويتقدّمون صوبهما سراعًا. سوف تظنون أنهم أصحاب النزل وخدمهم والأشقياء الذين تحدثنا عنهم (...) وسوف تظنون أن هذا الجيش الصغير سينقضّ على جاك ومعلمه، فتقع واقعة دامية: عصيّ تنهال ضربًا، وطلقات من مسدسات، ولا يتوقّف الأمر إلا عليّ أنا،

---

(١) من ترجمتنا. صدر عن دار الحوار عام/ ٢٠٠٠/ بالتعاون مع القسم الثقافي في السفارة الفرنسية بدمشق. م.

كي يقع ذلك كله: لكن وداعًا لحقيقة القصة ووداعًا لحكاية غراميات جاك. (...) من المؤكد حقًا أنني لا أكتب رواية، مادمت أهمل مالا يتوانى روائي عن استخدامه. إن الذي يأخذ ماأكتبه مأخذ الحقيقة قد يكون أقل خطأ من الذي يأخذه مأخذ حديث خرافة».

نقع في هذا المقطع الموجز على إشارة إلى خصائص المقنع الرئيسة. فحرية القصة مقيدة عبر المتطلبات الداخلية للكتاب نفسه، («حقيقة القصة»، «حكاية غراميات جاك») وبطريقة أخرى، عبر انتمائه لجنس. لو كان العمل الأدبي ينتمي لجنس آخر، لكانت المتطلبات مختلفة. لـ «أنا لا أكتب رواية» «ماكان روائي يتوانى عن استخدام»). يشعر ديدرو في الوقت نفسه، ومع تصريحه المكشوف بأن القصة تخضع لتناسقها الخاص ولوظيفتها الخاصة، بالحاجة لأن يضيف قائلاً: ماأكتب هو الحقيقة، وإذا ما اخترت هذا التطور بدلاً من ذاك، فلأن الأحداث التي أسردها جرت على هذا النحو. عليه أن يحرّف الحرية لتصير ضرورة، والعلاقة مع الكتابة إلى علاقة مع الواقع، عبر عبارة أضحت أكثر غموضًا (لكنها أكثر إقناعًا أيضًا) في التصريح السابق. إنهما مظهران اثنان وأساسيان للمقنع: المقنع قانونًا استدلاليًا، مطلقًا ولامحيد عنه... والمقنع قناعًا ومنظومة لأساليب بلاغية، يرمي إلى عرض تلك القوانين على أنها أشكال خضوع للمرجع.

II

عقدت ألبيرتا فرينش العزم على إنقاذ زوجها من الكرسي الكهربائي. فهو متهم بقتل عشيقته. وعلى ألبيرتا أن تعثر على القاتل الحقيقي. ففي حوزتها دليل واحد: علبة ثقاب نسيها القاتل في مكان الجريمة ويُقْرأ عليها الحرف الأول من اسمه، حرف م M. وجدت ألبيرتا دفتر مذكرات الضحية فبدأت تتعرّف تدريجيًا

على كافة الذين يبدأ اسمهم بالحرف م. كان الثالث صاحب علبة الثقاب. غير أن ألبيرتا المقتنعة ببراءته، توجهت للبحث عن رابع م.

إن واحدة من روايات وليام أريش الأخاذة، **ملاك**، قد بنيت إذن فوق صدع منطقي. إن ألبيرتا، باكتشافها صاحب علبة الثقاب، فقدت خيط اهتدائها، ففقدت فرصة أن يكون القاتل هو رابع م، مرجّحًا على أن يكون أي شخص آخر من المذكورين. في الدفتر. ولم يعد لواقعة بحثها الرابع عن القاتل أي مبرر من جهة الحبكة.

فكيف صار حتى لم يفطن أريش إلى عدم الاتساق المنطقي ذاك؟ ولِمَ لَمْ يضع الواقعة المتعلقة بصاحب علبة الثقاب بعد الثلاث الأخريات، على نحو يجعل ذلك الكشف لايمنع ما تلاه من المعقولية؟ إن الجواب ليسير: يحتاج المؤلف للغموض. إنه لايريد، حتى اللحظة الأخيرة، أن يكشف لنا عن اسم المذنب. إلا أن قاعدة سردية عامة تقتضي أن يتطابق تصاعد التأزّم مع التوالي الزمني. فعلى التجربة الأخيرة، وفقًا لهذا القانون، أن تكون الأكثر قوة وأن يكون الظنين الأخير هو المذنب. لقد قام أريش، من أجل التخلص من ذلك القانون، والحيلولة دون كشف غاية في السهولة، بوضع المذنب قبل نهاية قائمة المشبوهين. إذن، من أجل احترام قاعدة للجنس، والرضوخ لمقنع الرواية البوليسية، حطم الكاتب المقنع في العالم الذي استحضره.

إن تلك القطيعة لهامة، فهي تظهر عبر التناقض الذي تحييه، تعددية المقنعات والطريقة التي تمتثل الرواية البوليسية بموجبها لقواعدها الاصطلاحية في آنٍ معًا. وليس ذلك الامتثال أمرًا مسلمًا به، بل الأمر بخلاف ذلك: إن الرواية البوليسية تسعى للظهور وقد تخلّصت منه تمام التخلص، وقد جرى في سبيل ذلك استخدام وسيلة ذكية. إن كان كل خطاب يدخل في علاقة احتمال مع قوانينه الخاصة، فالرواية البوليسية تتخذ المقنع موضوعًا. فليس هو بالتالي، قانونها بل موضوعها

أيضًا. إنه غرض مقلوب إن صح القول: لأن قانون الرواية البوليسية يقوم على تأسيس **ضد المقنع**. وليس في منطق المعقولية المقلوبة هذه من جديد. فهو قديم قدم كل تفكّر حول المقنع لأننا نعثر لدى مخترعيَ هذا المصطلح وهما كوراكس وتيزياس، على المثال التالي: «إن يضرب قوي ضعيفًا فذلك مقنع **جسديًا**، لأنه يتمتع بكافة الوسائل المادية لذلك، غير أنه مستبعد نفسيًا، لأنه يستحيل على المتهم ألا يتوقع الظنون».

وإذا ما أخذنا أية رواية ذات لغز، لاحظنا الاتساق نفسه. فالجريمة مكتملة وينبغي الكشف عن الفاعل. وانطلاقًا من بضع قطع معزولة، تلزم إعادة صياغة كل. لكن قانون إعادة الصياغة ليس البتة قانون الإقناع المشترك. وخلافًا لذلك فإن الأظنّاء تحديداً هم الذين يظهرون أبرياء، والأبرياء أظناء. فالمذنب في الرواية البوليسية هو الذي لايبدو مذنبًا. ويستند التحرّي في خطابه النهائي على منطق يقيم صلة بين العناصر المبعثرة حتى ذلك الحين. لكن ذلك المنطق ينتمي إلى ممكن علمي وليس إلى مقنع. فينبغي أن يخضع الكشف إلى هذين الإلزامين: أن يكون ممكنًا ومستبعداً.

إن الكشف، أي الحقيقة، متعارض مع الإقناع. وتشهد على ذلك سلسلة من الحبكات البوليسية القائمة على التوتر بين الإقناع والحقيقة. ويُدفع بهذا الطرح حتى الحد الأخير في فيلم فريتز لانغ (**الحقيقة المستبعدة**). إذ يرغب توم غاريت في أن يبرهن على أن حكم الإعدام حكم متطرّف، وأنهم غالبًا مايدينون أبرياء. فيختار، بدعم يقدمه له حموه المقبل، جريمة مازالت الشرطة تراوح فيها ويتظاهر بأنه الفاعل: ينثر من حوله بكل مهارة بعض الدلائل التي تؤدي إلى توقيفه. حتى ذلك الحين، يعتقد كافة الأشخاص في الفيلم أن غاريت مذنب. لكن المشاهد يعلم أنه بريء. فالحقيقة ليست مقنعة والإقناع ليس حقيقيًا. في هذا الوقت يحصل انقلاب مزدوج: تكتشف العدالة وثائق تثبت براءة غاريت. لكننا نعلم في الوقت

نفسه أن موقفه لم يكن سوى وسيلة في منتهى المهارة لتمويه جريمته: فهو الذي ارتكب الجريمة حقًا. فنرى مجدداً أن القطيعة بين الحقيقة والإقناع قطيعة تامة: إن كنا نعرف أن غاريت مذنب فعلى الأشخاص أن يعتقدوا أنه بريء. وفي النهاية فقط نرى الحقيقة، الإقناع يلتقيان. لكن ذلك يعني موت الشخص وموت القصة: إذ لا يسع هذه أن تستمر إلا بشرط حصول اختلال بين الحقيقة والإقناع.

المقنع موضوع الرواية البوليسية. وقانونها قائم على التضاد بين الحقيقة والإقناع. غير أننا نضع أنفسنا مجدداً، ونحن نثبّت هذا القانون، وجهاً لوجه حيال المقنع. ولقد وقعت الرواية البوليسية، وهي تعتمد على المستبعد، تحت قانون مقنع آخر، هو مقنع جنسها الخاص. وعبثًا تعترض إذن على المقنعات الشائعة، فسوف تظل خاضعة أبداً لمقنع ما. إلا أن هذا الواقع يمثل تهديداً خطيراً لحياة الرواية البوليسية القائمة على الغموض، لأن اكتشاف القانون يستجرّ موت اللغز. ولن نغدو بحاجة لمتابعة المنطق الفطن للتحرّي من أجل اكتشاف المذنب. حسبنا أن نشير إلى منطق مؤلّف الروايات البوليسية، فذلك أكثر يسراً بكثير. فلن يكون المذنب واحداً من المشبوهين. ولن يجري تركيز الاهتمام عليه في أي وقت من القصة. وسيكون ذا صلة دوماً بالأحداث بطريقة من الطرق، غير أن سبباً شديد الأهمية في الظاهر، وثانوياً في الحقيقة، سيجعلنا نستبعد عدّه مذنباً محتملاً. إذن، ليس من الصعب اكتشاف المذنب في رواية بوليسية، وحسبنا أن نتابع، من أجل ذلك، إقناع النص، لا حقيقة العالم المستحضر.

هنالك نوع من السخرية، مدوّن في طالع مؤلف الروايات البوليسية: كان هدفه التلاعب بالمقنعات. إلا أنه كلما توصل إلى ذلك، أقام مقنعاً جديداً أقوى، وهو الذي يربط نصه بالجنس الذي ينتمي إليه. وهكذا تقدم لنا الرواية البوليسية الصور الأكثر نقاءً لاستحالة التهرّب من المقنع. وكلما وجّهنا الإدانة للمقنع، ازددنا خضوعًا له.

وليس ذلك الطالع وقفًا على مؤلف الروايات البوليسية، فنحن معرضون لذلك في أية لحظة. بل نجد أنفسنا على الفور ضمن وضع أقل ملاءمة من وضعه، فبوسعه الاعتراض على قوانين الإقناع، بل بوسعه أن يجعل من ضد الإقناع قانونًا له. فعبثًا نكتشف قوانين الحياة التي تحيط بنا وأعرافها، لأن تغييرها لايقع في متناول أيدينا، فنجد أنفسنا مرغمين على التكيف معها، في حين أن الامتثال أضحى أصعب بشكل مضاعف بعد ذلك الاكتشاف. وهنالك مفاجأة مريرة قوامها أن نكتشف يومًا أن حياتنا تتحكم بها تلك القوانين التي كنا نكتشفها على صفحات صحيفة **فرانس سوار**، وعدم قدرتنا على تبديلها. أما معرفة أن العدالة تخضع لقوانين المقنع، لا لقوانين الحقيقي، فلا تمنع أحدًا من أن يدان.

وبمعزل عن ذلك الطابع الجاد والثابت للقوانين، والذي نتعامل معه، فإن المقنع يترصّدنا في كل مكان فلا يسعنا الإفلات من سيطرته ـ كذلك هي حال مؤلف الروايات البوليسية. فالقانون الجوهري لخطابنا يرغمنا على ذلك. وإذا ماتكلمتُ، فإن بياني سيخضع لقانون ما ويدوَّن ضمن إقناع لايسعني إيضاحه (أو رفضه) مالم أستخدم في سبيل ذلك بيانًا آخر يكون قانونه ضمنيًا. وسوف ينتمي خطابي على الدوام إلى إقناع ما، عبر موارية البيان. بيد أن البيان، لايسعه عبر تعريفه، أن يكون إيضاحيًا حتى النهاية: فإذا تكلمت عنه، فأنا لم أعد أتكلم عنه، بل عن بيان مبيّن، له بيانه الخاص به والذي لايسعني أن أبينّه.

إن القانون الذي صاغه الهندوس، على مايبدو، بشأن المعرفة الذاتية ينتمي أيضًا لموضوع البيان. فمن بين المذاهب الفلسفية الكثيرة للهند والتي يعددها بول دوسان، ينكر المذهب السابع أن يقوى الأنا على أن يكون موضوعًا فوريًا للمعرفة. «فإن تكن روحنا قابلة للمعرفة، تلزمنا روح ثانية لمعرفة الأولى ثم ثالثة لمعرفة الثانية» (بورج). إن قوانين خطابنا الخاص مقنعة (بفعل أنها قوانين) وغير قابلة

للمعرفة في آن معاً، لأنه لايقوى على وصفها سوى خطاب آخر. وإن مؤلف الروايات البوليسية بمنازعته للمقنع، يغوص في مقنع آخر من نوع آخر، لكن لايقل عنه قوة.

وعلى هذا النحو فإن النص هذا الذي يناقش المقنع هو كذلك بدوره: إنه يخضع للمقنع الإيديولوجي والأدبي والأخلاقي الذي يدفع بي اليوم لأن أهتم بالمقنع. وتحطيم الخطاب وحده يمكن أن يحطم المقنع، لاسيما أن مقنع الصمت لايصعب تخيله... إلا أن هذه الجمل الأخيرة تنتمي لمقنع مختلف، ومن مرتبة أعلى، وبهذا تشابه الحقيقة: وهل الحقيقة شيء آخر سوى مقنع مبعد ومؤجّل؟

-٦-

أشباح هنري جيمس

قصص الأشباح هي الشواخص التي تتوالى على جانبي درب هنري جيمس، وهو درب أدبي طويل. فحين ظهرت **رواية دوغري** عام ١٨٦٨ كان الكاتب قد بلغ الخامسة والعشرين لتوّه. أما **الزاوية المبهجة** عام ١٩٠٨ فمن أواخر أعماله. والأعوام الأربعون التي تفصل بينهما، شهدت ولادة حوالي عشرين رواية وأكثر من مئة قصة قصيرة، ومسرحيات ومقالات. ولنضف على الفور أن قصص الأشباح تلك أبعد ماتكون عن تشكيل صورة بسيطة يسهل فهمها.

إن عدداً لابأس به منها يبدو متلائماً مع الصيغة العامة للقصة الخارقة. فهذه لاتتميز فقط بمجرد وجود أحداث فوطبيعية، بل بالطريقة التي يدركها بها القارئ والشخصيات. لقد حدثت ظاهرة لاتقبل التفسير. فيرى القارئ نفسه مرغماً، لكي يطيع فكره الجبري، على اختيار أحد حلّين: فإمّا أن ينسب الظاهرة لأسباب معروفة، في النظام العادي، واصفًا الوقائع الشاذة بأنها خيالية. وإما أن يقبل بالوجود الفوق طبيعي، وأن يأتي إذن بتعديل لمجمل التصورّات التي تشكّل صورته عن العالم. ويدوم الخارق مدة هذه الحيرة. فما إن يختار القارئ أحد هذين الحلّين حتى ينزلق داخل الغريب أو داخل العجيب.

إن **رواية دوغري** تتوافق مع ذلك الوصف. فموت دوغري يمكن تفسيره بطريقتين: لقد مات وفقًا لكلام الأم، على أثر سقوطه عن ظهر حصانه. أما صديقه هربرت فيقول إن لعنة قد حلت على آل دوغري: فإذا تُوّجت أول قصة حب بالزواج، فالذي عاشها ينبغي أن يموت. لقد غرقت مارغريت، وهي الفتاة التي

أحبها بول دوغري، في بحر من الشك، وانتهى بها الأمر إلى الجنون. هنالك، فضلاً عن ذلك، وقائع صغيرة وعجيبة تجري يمكن أن تكون مصادفات لكن يمكن أن تشهد أيضاً على وجود عالم غير منظور. وعلى هذا الأساس، أطلقت مارغريت صرخة، وقد وجدت نفسها مريضة على نحو مباغت. فسمعها بول، وهو يمضي بهدوء على ظهر حصانه، على بعد خمسة كيلو مترات من هنالك.

تبدو **أتاوة الشبح** (التي ظهرت عام ١٨٧٦ وترجمت إلى الفرنسية ضمن مجموعة **الصورة في السجادة**) للوهلة الأولى قصة فوطبيعية مفسَّرة. فكل ثلاثة أشهر، يتوجه الرائد دياموند إلى منزل مهجور ليتسلّم مبلغاً من المال من أحد الأشباح. فيؤلمه ذلك، لكن يأمل عن هذا الطريق أن تطمئن روح ابنته التي لعنها ظلماً وطردها من بيته. وحين اشتد المرض على الرائد يوماً، كلف صديقاً شاباً (الراوي) بأن يمضي لاستلام المبلغ بدلاً عنه. فمضى هذا الأخير مضطرب القلب، ليكتشف أن الشبح ليس بشبح، بل هي الابنة التي مازالت حية ترعى أباها على ذلك النحو. في تلك اللحظة يستعيد الخارق حقوقه؛ فالمرأة الفتية تغادر الحجرة هنيهة لتعود إليها على نحو مباغت، «وقد فغرت فاها وجحظت عيناها» ـ لقد رأت شبح والدها! ويستعلم الراوي بعد ذلك فيعلم أن الرائد أسلم الروح في الساعة نفسها تحديداً حين رأت ابنته الشبح ...

سوف تثار الظاهرة الفوطبيعية نفسها في قصة قصيرة أخرى ،كتبت بعد عشرين عاماً: **أصدقاء الأصدقاء** ١٨٩٦ . هنالك شخصان يعيشان تجارب متناظرة: فيشاهد كل واحد قريبه من الجنس المغاير، لحظة وفاة ذلك القريب، على مسافة تبلغ مئات الكيلومترات. ويصعب مع ذلك وصف هذه القصة القصيرة بالخارقة. فلكل نص خاصة غالبة، ففيه عنصر يخضع العناصر الأخرى، ويصير المبدأ المولّد للمجموع. إلا أن الخاصة الغالبة في **أصدقاء الأصدقاء** عنصر موضوعي: إنه الموت، إنه التواصل المستحيل. فتلعب الواقعة الفوطبيعية دوراً ثانوياً: إنها تساهم في الجو العام وتسمح لشكوك الراوية (بخصوص لقاء **بعد**

الموت لهذين الشخصين بعينهما)بأن تجد تبريراً لها. وعليه فالحيرة غائبة عن النص (لم تكن معروضة في **أتاوة الشبح** ، لكنها ظلت ملموسة)، الذي أفلت بفعل ذلك من معيار الخارق.

ويمكن لمظاهر بنيوية أخرى من مظاهر القصة القصيرة أن تشوّه طابعها الخارق. فقصص الأشباح تروى عادة بصيغة المتكلم. فيسمح ذلك بتماثل سهل بين القارئ والشخص (يلعب هذا دور ذاك) . في الوقت نفسه، يمتلك كلام الراوي ـ الشخص مزايا ثنائية: إنه فيما وراء حدود امتحان الحقيقة بوصفه كلام الراوي، لكن ينبغي أن يخضع لذلك بوصفه كلام الشخص. وإذا ما قال لنا الكاتب (أي الراوي غير الممثَّل) إنه رأى شبحاً، فتغدو الحيرة غير ممكنة. وإذا مافعل ذلك شخص بسيط، أمكن لنا أن ننسب كلامه إلى الجنون أو إلى مخدرٍ ما أو إلى التوهّم، أما الشك فليس له مجدداً من مكان. ويقوم الراوي ـ الشخص الذي يحتل مكاناً متميزاً بالنسبة للاثنين، بتسهيل الحيرة: نرغب نحن في تصديقه غير أننا لسنا مرغمين على ذلك.

تجسد قصة **سير إدموند أورم** (١٨٩١) هذه الحالة الأخيرة خير تجسيد. إذ يشاهد الراوي ـ الشخص، شبحاً، لمرات عدة متتالية. ومع ذلك، فليس مايتعارض وقوانين الطبيعة على نحو ما هي معروفة عموماً. لكن القارئ يجد نفسه عالقاً في حيرة لاسبيل إلى الخروج منها: فهو يرى الظهور مع الراوي، ولايسعه في الوقت نفسه أن يسمح لنفسه بالإيمان بذلك... فالرؤى المماثلة تماماً لها تأثير مغاير حين يتولى سردها أشخاص آخرون مغايرون للراوي. وهكذا، ففي قصة **الشيء الحقيقي الواجب فعله** (١٨٩٠) يرى شخصان ، هما رجل وامرأة (كما في قصة **سيرإدموند أورم**) زوج هذه المرأة المتوفي، والذي لايرغب في أن يحاول القادم الجديد أن يكتب سيرة حياته... لكن القارئ يشعر أنه أقل اندفاعاً بكثير من أن يؤمن بالأشباح، لأنه يرى هذين الشخصين من الخارج، فيستطيع بيسر كبير أن يفسر لنفسه ما يشاهدان من رؤى بالحالة المفرطة في العصبية لدى المرأة وبالتأثير الذي

تمارسه على الرجل الآخر. والحال كذلك في **الشخص الثالث** (١٩٠٠) وهي قصة أشباح بأسلوب ساخر، فيها ابنتا عم، هما فتاتان عانسان، تختنقان سأماً وبطالة، تشرعان في رؤية قريب لهما، هو مهرّب توفي قبل عدة قرون. ويحس القارئ إحساساً مفرطاً بالمسافة مابين الراوي والشخصيتين فلا يقوى على أخذ رؤاهما على محمل الجد. ونرى أخيراً في قصة مثل **مود ـ إيفلين** (١٩٠٠)أن الحيرة تُختزل حتى الصفر: يقود الحكاية هنا شخص المتكلم، لكن الرّاوية لا تولي أية ثقة لتأكيدات شخص آخر (لاتعرفه على كل حال إلا على نحو غير مباشر) يدّعي أنه يعيش مع فتاة توفيت قبل خمسة عشر عاماً. وندع هنا الفوطبيعي لندخل في وصف حالة تدعى الاختصاص بعلم الأمراض.

يمثل التأويل الرمزي للحدث الفوطبيعي، تهديداً آخر لجنس «الخارق». وبوسعنا مسبقًا أن نقرأ في قصة **سير إدموند أورم** كلها، تصويراً لدرس أخلاقي ما. ولايتوانى الراوي من ناحيته عن صياغته: «كانت تلك حالة قصاص قضائي، فأخطاء الأمهات، إن لم يكن لأخطاء الآباء من وجود، تقع على عاتق الأبناء. فكان على الأم الشقية أن تسدّد بالآلام، ما تسبّبت به من آلام. ولما كان الاستعداد للاستخفاف بالآمال المشروعة لرجل شريف يمكن أن يظهر مجدّداً على حساب الإضرار بي لدى الفتاة فوجب تفحّص تلك الفتاة ومراقبتها كي يكون عليها أن تتألم إذا ما تسببت لي بالأذى نفسه.» ومن المسلّم به أننا إذا ماقرأنا القصة قراءة حكاية خرافية أو إخراج أخلاقي فلن نقوى من بعد على الإحساس بالحيرة «الخارقة». وتقترب قصه قصيرة أخرى لجيمس، هي **الحياة الخاصة** (١٨٩٢) من الرمز الخالص اقتراباً أكبر. فالكاتب كلير وُوْدْري يعيش حياة مزدوجة: ففيما يقوم واحد من تجسُّدَيْه الاثنين بالانخراط في الحديث مع أصدقائه حول شؤون الحياة العامة، يتولى التجسُّد الثاني في جو من الصمت كتابة صفحات رائعة. «كان العالم غبياً وسوقياً، وكان وودري الحقيقي يعدّ الذهاب إليه حمقًا، مادام يستطيع أن يجد من يحل محله على المائدة للعشاء والثرثرة». وإن المجاز على درجة من الوضوح تجعل الحيرة تُخْتزل مجدداً حتى الصفر.

كان مقدرًا لقصة **أوين وينغريف** (١٨٩٢)، أن تكون نموذجًا خالصًا للخارق لو أدى الحدث الفوطبيعي دورًا أكبر أهمية. إذ تقوم فتاة في منزل مسكون، باختبار جرأة شاب طلب يدها: تطلب إليه أن يذهب في عتمة الليل إلى مكان اشتهر بأنه خطر. فكانت النتيجة مأساوية: «كان أوين وينغريف يرقد بلا حراك على عتبة باب مفتوح على مصراعيه، لابسًا ما رآه (شاهد) بالأمس، في المكان نفسه الذي اكتُشف فيه جدُّه...» فهل الشبح هو الذي قتل أوين أم أن الخوف قتله؟ نحن لن نعرف ذلك، لكن هذه المسألة لا تستأثر حقًّا بكبير اهتمام، إذ يكمن جوهر القصة في المأساة التي يعيشها أوين وينغريف الذي يسعى من جهة للدفاع عن مبادئه، لكنه يريد من جهة أخرى أن يحتفظ بثقة الذين يحبونه (لكن هذين التطلّعين يتناقضان). ونرى للخارق من جديد وظيفة ملحقة وثانوية، يبقى أن الحدث الفوطبيعي لايعرض على هذا الأساس عرضًا توضيحيًا خلافًا لما كان يجري في قصة قصيرة كتبها جيمس في شبابه، **رواية بعض الفساتين القديمة** (١٨٦٨)، حيث لايدع المشهد نفسه تمامًا، أمام القارئ أية حيرة. وهذا هو وصف الجثة: «كانت الشفتان تنفرجان بحركة توسّل وهلع ويأس فيما تلتمع على الجبهة والخدين الشاحبين آثار عِشْرَةٍ بشعة، خلفتها يدا الشبح، خلفتها اليدان المنتقمتان». ونغادر الخارق على مثل هذه الحال كي ندخل في العجيب.

هنالك مثال واحد على الأقل، يظل الالتباس مستمرًا فيه طول النص فيؤدي فيه دورًا مهيمنًا: إنها قصة **برج الحبس** (١٨٩٨). لقد أجاد جيمس في التعبير عن أفكاره إلى حد جعل النقاد ينقسمون منذ ذلك الحين إلى مدرستين متميزتين: هنالك من يعتقد بأن ملكية «بلي» كانت مسكونة حقًّا بالأرواح الشريرة، وهنالك من يفسر كل شيء بعُصاب الراوية... وليس ضروريًا بالتأكيد أن نختار واحدًا من الحلين المتعارضين. فقاعدة الجنس تفرض أن يظل الغموض قائمًا. غير أن الحيرة ليست ممثلة داخل الكتاب: فالشخوص المؤمنون وغير المؤمنين، لايترددون بين الحالتين.

... لكن لابد للقارئ الفطن، وقد وصل إلى هنا، من أن يحس بشيء من السخط: ما الداعي إلى جعله يعتقد أن تلك المؤلفات كلها تنتمي إلى جنس واحد، في حين أن كلاً منها يرغمنا قبل كل شيء شيئًا على أنّه استثناء؟ فالمركز الذي أحاول أن أوزّع حوله القصص الفردية (من غير أن أحقق أي نجاح) قد لايكون له من وجود بكل بساطة. أو أنه قائم على كل حال في مكان آخر: أما الدليل فهو أني ملزم كي أُدخل هذه القصص في قالب الجنس، بأن أقطّعها وأعيد ضبطها وأن أُرفقها بملاحظات توضيحية ...

وبوسع ذلك القارئ، إن كان يعرف مؤلفات جيمس معرفة جيدة، أن يمضي إلى أبعد من ذلك فيقول: يتجلّى الدليل على أن الجنس الخارق لدى جيمس خالٍ من كل تجانس، وبالتالي من كل صلة بالموضوع، بيد أن الحكايات المذكورة حتى الآن لاتشكل مجموعة معزولة، يمكن أن تتعارض مع النصوص الأخرى كلها. بل وخلافًا لذلك: هنالك الكثير من الحالات الوسيطة التي تجعل الانتقال من المؤلفات الخارقة إلى غير الخارقة انتقالاً غير ملحوظ. وبالإضافة إلى الأعمال السابق ذكرها، والتي تحفل بالثناء على الموت وعلى الحياة مع الأموات (**مود إيفلين**، لكن أيضًا **هيكل الأموات**)، هنالك الأعمال التي تستدعي التطيّر. وهكذا فإن **الأخير من آل فاليري** هي قصة كونت إيطالي شاب يؤمن بالآلهة الوثنية القديمة ويجعل حياته تنتظم وفقًا لذلك الإيمان. فهل تلك واقعة فوطبيعية؟ أو قصة **كاتب «بلترافيكو»** (١٨٨٥): تعتقد زوجة كاتب شهير أن وجود زوجها مؤذٍ لصحة ولدهما. وتنتهي بها الرغبة في البرهان على ذلك، إلى التسبب في موت الطفل. فهل هي واقعة بسيطة وغريبة أم تدخّل من قوى خفية؟

وليست تلك هي الظواهر الخارجة عن المألوف والتي يرغب جيمس في أن يتحدث إلى قارئه عنها وحدها. فاستبصارات مسز ريفز في قصة **السير دومنيك فيراند** (١٨٩٢)، تقدم لنا مثالاً آخر: كيف يمكن لتلك المرأة الفتية أن «تحاط علمًا» كلما حاق تهديد بجارها في المنزل بيتر بارون؟ وما عسانا نقول على تلك الأحلام

التنبّئية التي يشاهدها آلان ويورث، الذي يرى بطلة عرضه المسرحي، في نفس الوقت الذي تكون فيه بديلة البطلة زائرة للممثلة المكلّفة بذلك الدور (**نونا فنسنت** ١٨٩٢)؟ وهل يختلف ذلك الحلم بعد كل شيء عما يراه جورج دانفي تلك الطوباوية الجيميسية المسماة **المكان الكبير العظيم** (١٩٠٠)، وهو الحلم الذي يقيم مع مس علاقات غريبة؟ ويمكن للأسئلة أن تتضاعف كما يبرهن الاختيار الذي يقوم به الناشرون على ذلك، حين يتوجب عليهم أن يجمعوا «قصص الأرواح» لهنري جيمس: إنهم لايتوصلون إلى النتيجة نفسها البتة.

بيد أن الفوضى تنتهي، إذا ما توقفنا عن البحث عن شبح جيمس الخارق لنلتفت صوب القصد الذي يوحّد عمل جيمس. فهذا الكاتب لايولي من أهمية للحدث الخام ويركّز اهتمامه كله على الصلة مابين الشخصية والحدث. بل هنالك مايزيد على ذلك: إن نواة القصة تكون في الغالب غياباً (للمتواري والأموات والعمل الفني) ليكون بحثه الحضور الوحيد الممكن. فالغياب هدف مثالي وغير ملموس. والحضور المبتذل هو كل ما يمكننا التصرّف به. فالأغراض أو «الأشياء» ليس لها من وجود (وإن وجدت لم تثر اهتمام جيمس)، إن مايحيّره هي الخبرة بأن شخوصه يمكن أن يمتلكوا أغراضاً. وليس من «واقع» آخر غير النفسي. فالفعل المادي والجسدي غائب في المألوف، ولن نعرف أبداً من شيء آخر سوى الطريقة التي يمكن لمختلف الشخوص أن يعيشوا بها. والقصة الخارقة متمركزة بالضرورة حول إدراك، يستخدمه جيمس على ذلك الأساس لاسيما أن غرض الإدراك كان له في نظره وجود شبحي. لكن اهتمام جيمس ينصب على استكشاف الخبايا كلها لذلك «الواقع النفسي»، والحقيقة كلها للعلاقات الممكنة بين الذات والموضوع. ومن هنا جاء انتباهه لتلك الحالات الخاصة التي هي التهيّؤات والتواصل مع الموتى والتخاطب عن بعد. ومن هنا أيضاً يقوم جيمس باختيار «موضوعي» أساسي: إنه يفضّل الحدس على الفعل، والعلاقة مع الموضوع على الموضوع نفسه، الزمانية الدائرية على الزمن الخطي، والتكرار على الاختلاف.

ويسعنا المضي إلى أبعد من ذلك لنقول إن قصد جيمس مناقض في الأساس لما ترمي إليه القصة الخارقة. فهي تثير لدى القارئ، عبر الحيرة التي تجعله يعيشها، السؤال التالي: هل هذا واقعي أم خيالي؟ هل هو فعل جسدي أم نفسي فقط؟ أما لدى جيمس فليس هنالك، بخلاف ذلك، من حاجز كتيم بين الواقعي والخيالي أو بين الجسدي والنفسي. فالحقيقة شخصية على الدوام وشخصية فقط، إنها حقيقة شخص ما. وبناء على ذلك فإن التساؤل: «هل هذا الشبح موجود حقاً؟» ليس له من معنى، مادام موجوداً بالنسبة لشخص ما. ولن نبلغ الحقيقة المطلقة أبداً، فمعيار الذهب مفقود، ومحكوم علينا أن نلتزم بتخميناتنا وخيالنا ـ وليس ذلك بعد كل شيء بمختلف جداً.

... وهنا أيضاً يستطيع قارئ ـ أكثر فطنة ـ أن يستوقفني مجدداً. ولسوف يقول لي: لم تقم في واقع الأمر حتى الآن إلا باستبدال الجنس القطعي (الحكاية الخارقة) بجنس يعود للمؤلف (الحكاية الجيمسية) التي لها، هي أيضاً، واقع قطعي. غير أننا لانبتعد عبر ذلك عن الخصوصية لكل نص من نصوص جيمس. فالرغبة في اختزال العمل وقصره على وجه مختلف للجنس، فكرة خاطئة منذ البداية. فهي ترتكز على تماثل فاسد بين وقائع الطبيعة وأعمال الفكر. فكل فأرة خصوصية قابلةٌ لأن تعدّ شكلاً خاصاً من النوع «فأرة». ولايعدّل من النوع في شيء، ميلادُ عيّنة جديدة (وأن يكون التعديل مهملاً في كافة الأحوال). أما العمل الفني (أو العلمي) فلا يمكن، بخلاف ذلك، أن يُقدَّم على أنه نتاج بسيط لتدبير قائم مسبقاً. إنه هذا أيضاً، لكنه يحوّل في الوقت نفسه ذلك الشيء المدبَّر، فيؤسّس أصطلاحاً جديداً ويكون هو رسالته الأولى (والوحيدة). إن عملاً يشكل النتاج الخالص لشيء مدبَّر **وقائم من قبل**، ليس له وجود. بل إذا شئنا المزيد من الدقة نقول إنه غير موجود بالنسبة لتاريخ الأدب. إلا إذا اختزلنا الأدب فقصرناه على حالة هامشية هي حالة الأدب بالجملة. إن الرواية البوليسية الغامضة، والسلسلة السوداء، ورواية الجاسوسية تشكل جزءاً من تاريخ الأدب، لامجرّد هذا الكتاب الخاص أو ذاك، والذي لايسعه إلا أن يقدم مثالاً على الجنس القائم من قبل، أو أن

يصورّه . إن الدلالة في الأدب هي انبثاق من الاختلاف، لا من التكرار فقط . وعليه فالعمل الفني (أو العلمي) يتضمن بصورة دائمة عنصراً محولاً وتجديداً في المنظومة . فغياب الاختلاف معادل لعدم الوجود .

ولنأخذ على سبيل المثال آخر قصة أشباح كتبها جيمس ، وأثراها : **الزاوية المبهجة** (١٩٠٨) . إن معارفنا كلها حول الحكاية الخارقة وحول الحكاية الجيمسيّة لاتكفي لكي تجعلنا نفهمها أو نقوم بتحليلها على نحوٍ مرضٍ . ولننظر في هذا النص عن كثب، لنشهد مافيه من **فريد ومحدّد** .

يرافق رجوعَ سبنسر برايدن إلى أميركا، بعد غياب دام ثلاثين عاماً، اكتشاف فريد في نوعه : لقد بدأ يشك في حقيقة هويته الخاصة . فقد تراءت له حياته حتى ذلك الحين انعكاساً لجوهره الخاص . وما إن عاد إلى أميركا حتى أدرك أنه كان بوسعه أن يكون آخر . فلديه مواهب مهندس معمار، غير أنه لم يستخدمها البتة . بيد أن نيويورك عرفت في سنيّ غيابه ثورة معمارية حقيقية . «لو أنه بقي فقط في منزل أسرته، لتقدَّم على مكتشف ناطحات السحاب . لو أنه بقي فقط في مسقط رأسه لاكتشف عبقريته في الوقت المناسب ، للانطلاق في نوع جديد ما من الإبداع المعماري الرهيب، والمضيّ فيه حتى الغوص في منجم من الذهب» . لو أنه مكث في بيته لأضحى الآن مليونيراً ... بدأت تلك الجملة الشرطية تستحوذ على برايدن : لا لأنه يأسف على أنه لم يصبح مليونيراً، بل لأنه اكتشف أنه كان بوسعه أن يعيش حياة مغايرة . فهل كانت ستغدو آنذاك انعكاساً للجوهر نفسه أم لجوهر آخر؟ «لقد اكتشف أن كل شيء يؤول إلى مسألة ما كان سيصير إليه شخصياً وكيف كان سيعيش حياته و«يتطوّر»، لولا أنه تخلى عن ذلك منذ البداية» . فما حقيقة جوهره؟ وهل له من جوهر؟ يؤمن برايدن بوجود الجوهر، لدى الآخرين على أقل تقدير، مثل صديقته أليس ستافرتون على سبيل المثال : «آه، إنكِ لشخصية لايمكن أن يقدر شيء على تغييرها . لقد وُلدتِ لتكوني ما أنت عليه، أينما كان وكيفما كان ... »

حينئذ قرر برايدن أن يعثر على نفسه فيعرف نفسه ويبلغ حقيقة هويته الأصيلة، فانخرط في عملية اقتفاء أثر شاقة. وتوصل إلى تحديد موقع **أنا الآخر**، بفضل وجود منزلين يلائم كل منهما نسخة مختلفة من سبنسر برايدن. فيقصد منزل أجداده، ليلة إثر ليلة، مضيقًا في كل مرة حصاره على **الآخر**. إلى أن كانت ليلة ... وجد فيها بابًا مغلقًا من بعد أن تركه مفتوحًا. فأدرك أن الشبح هناك. ورغب في الهرب فلم يقو عليه: لقد قطع عليه الطريق. إنه حاضر وقد كشف عن وجهه ... فاستولت على برايدن خيبة كبرى: إن **الآخر** غريب. «لقد أضاع لياليه في ملاحقة مضحكة ونجاح مغامرته كان تافهاً. فمثل تلك الهوية لاتتطابق معه في أية نقطة ... » كان اقتفاء الأثر باطلاً، فالآخر ليس جوهره أكثر منه هو نفسه. والجوهر الغياب السامي لاوجود له، والحياة التي عاشها برايدن جعلت منه رجلاً لاعلاقة له بالرجل الذي كانت ستصنعه حياة أخرى. لكن ذلك لم يمنع الشبح من أن يتقدم متوعداً، فلم يبق أمام برايدن من حل آخر سوى التواري في العدم ـ في اللاوعي.

حين استيقظ شاهد أن رأسه لم يعد مستقراً فوق البلاط البارد لداره الخالية، بل فوق ركبتي أليس ستافرتون، التي أدركت حقيقة ما كان يجري، فجاءت إلى الدار بحثًا عنه لمساعدته. حينئذ اتضح لبرايدن أمران: الأول إن عملية البحث كانت باطلة. وليس ذلك لأن النتيجة كانت مخيبة للآمال، بل لأن اقتفاء الأثر نفسه كان خاليًا من المعنى: إنه اقتفاء أثر غياب (جوهره، هويته الأصيلة). وليس مثل ذلك الاقتفاء بلا نتيجة فقط (فليس هذا بخطير)، لكنه بطريقة أعمق، فعل أناني. فيصفه هو نفسه بـ «أنانية مجردة ولا وزن لها» وتؤكد أليس ستافرتون حقيقة ذلك: «أنت لاتقيم وزنًا لشيء سوى نفسك» فذلك البحث الذي يلحّ في طلب الكائن يستبعد الآخر. ويأتي هنا اكتشاف برايدن الثاني، وهو اكتشاف حضور: أليس ستافرتون. إنه، وهو يوقف الاقتفاء اللامجدي لكيانه، يكتشف الآخر. فلم يعد يطلب سوى شيء واحد: «إيه، احميني، احميني! كان يقول ذلك متوسّلاً، بينما لايزال وجه أليس يحوّم فوقه. والجواب الوحيد الذي صدر عن الوجه أنه انحنى مجدداً فظل قريباً، وقريباً بحنان». لقد انتهى برايدن الذي مضى بحثًا عن **أنا** عميق إلى اكتشاف **أنت**.

إذن يـدل هـذا النص على انقـلاب للوجـه الـذي يطالعنا طيلـة النتـاج الأدبي الجيمسي. فـالغياب الأساسي والحضور الخالي مـن الدلالة مـاعـادا مسيطرين على عـالمه: إن العلاقـة مـع الغير، بـل الحضور الأكثر تواضعاً نفسه يتـأكـد حيال البحث الأناني (المنعزل) عن الغيـاب. إن **أنا** لاوجـود لهـا خـارج عـلاقتـهـا بـالآخر. والكائن وهم. وعلى ذلك النحو يسقط جيمس، عند نهـاية عمله، صوب الطرف الآخر من التفرع الثنائي الكبير، والموضوعي، الذي أتينا على ذكره: إن إشكالية الإنسان الوحيد حيال العالم تفسح المكان لإشكالية أخرى هي إشكالية العلاقة بين كائن بشري وكائن بشري. فيجد **الكائن** نفسه مستبعداً من قِبَل **التملُّك والأنا** من قِبَل الـ **أنت**.

كانت عدة أعمال سابقة قد أعلنت عن ذلك الانقلاب في التطلع الجيمسي. إن **هيكل الموتى** (١٨٩٥)، يبدو للوهلة الأولى إطراءً حقيقياً للموت. فالشخصية الرئيسة سترانسوم، يمضي حياته في كنيسة، يضيء فيها شموعاً تكريماً لكافة الموتى الذين عرفهم. وهو يفضل بكل صراحة الغياب على الحضـور، والأموات على الأحياء («لم يكن على ذلك الشخص إلا أن يموت كي يمّحي كل ما كان فيه من قبيح»)، وانتهى به الأمر إلى أن يحلم بموت المقربّين منه: «بلغ به الأمر تقريباً حدّ تمني الموت لبعض من أصدقائه كي يقوى على أن يقيم معهم، بتلك الطريقة نفسها، علاقات تفوق في روعتها العلاقات التي يتمتع بها معهم وهم أحياء». لكن حضوراً شرع بالدخول شيئاً فشيئاً إلى تلك الحياة: إنه حضور امرأة تأتي إلى الكنيسة نفسها. وغدا ذلك الحضور شديد الأهمية، على نحو غير ملحوظ، إلى حد اكتشف معه سترانسوم، حين اختفت المرأة ذات يوم، أن موتاه لم يعد لهم من وجود لديه، لقد ماتوا مرة ثانية. وتوصل الرجل إلى التصالح مع صديقته، لكن الأوان قد فات: لقد أقبلت الساعة التي عليه هو نفسه أن يدخل فيها مملكة الأموات. فات الأوان: نقرأ هذا الاستنتاج نفسه في **وحش الغاب** (١٩٠٣)، حيث تعرض لنا القصة شخصاً اسمه مارشر أمضى حياته في البحث عن الغياب، من غير أن يقدِّر حضور ماي برترام إلى جانبه. فهذه المرأة تعيش في الحاضر،

فتسأل مارشر: «ما عساي أتمنى من شيء بفضل اهتمامي بك؟» ولايدرك مارشر مرارة الدرس الذي تلقنه إلا بعد وفاة صديقته فقط. لكن الأوان قد فات وعليه أن يقبل بفشله، ذلك الفشل الذي قوامه أن «لايكون شيئًا». **الزاوية المبهجة** إذن هي الصيغة الأقل يأسًا لهذا الشكل الجيمسي الجديد: بفضل الشبح، فُهِمَ الدرس قبل الموت. أما درس الحياة الكبير والصعب فيقوم تحديداً على رفض الموت والقبول بالعيش (وذلك يجري تعلُّمه). أما حضور الموت فيجعلنا ندرك ـ متأخرين جداً ـ ماكان يدل على غيابه. فينبغي أن نحاول أن نعيش الموت مسبقًا، وأن نفهم أن يأخذنا الوقت على حين غرة.

... من المؤكد أن يقول قارئنا المتشدّد، ما خرجتَ من درب وعر إلا لتسلك دربًا آخر من جديد. كان عليك أن تكلمنا عن قصة قصيرة، وما فيها من خصائص نوعية متفردة. وها أنت عاكف مجدداً على تركيب جنس أدبي، قد يكون أقرب إلى هذه القصة من الأجناس السابقة، لكنه جنس رغم ذلك، وليست القصة سوى واحدة من التجلّيات الممكنة.

فعلى من يقع الخطأ؟ أليس على الكلام نفسه الجوهري والشامل بطبيعته: ماإن أتكلم حتى أدخل في عالم التجريد والعمومية والمفهوم، لاعالم الأشياء. فكيف نسمي الفردي، في حين أن أسماء العلم نفسها، كما نعلم، لاتختص بالفرد تحديداً؟ وإذا كان غياب الاختلاف يساوي عدم الوجود، كان الفارق الخالص غير قابل للتسمية: إنه غير موجود بالنسبة للكلام. وليس النوعي والفردي سوى شبح ، ذلك الشبح الذي ينتج الكلام، وذلك الغياب الذي نسعى للقبض عليه بلا طائل، والذي أمسكنا به أيضًا قبل الخطاب بقليل لابعده، لكنه الذي ينتج في تجويفه الخطاب نفسه.

أو ربما كان الناقد مرغمًا على التزام الصمت، لكي يجعل الفرد مسموعًا. لذلك السبب، وفيما أنا أقدّم **الزاوية المبهجة** ، لم أقل شيئًا على الصفحات التي تشكل مركزها ، كما تشكل إحدى القمم من فن هنري جيمس فأدعها وحدها تتكلم.

-٧-

حدود إدغار بو

إذا ما قرأنا للمرة الأولى المجلدات الثلاثة كحكايات إدغار بو التي ترجمها بودلير إلى الفرنسية وهي **قصص جديدة خارجة عن المألوف، سمجة وجادة**، استرعى انتباهنا تنوّعها الكبير جداً. فنحن نجد إلى جانب الحكايات الخارقة، والشهيرة جداً، مثل **القط الأسود** أو **متزنجرشتاين**، حكايات تبدو صادرة عن توجه معاكس، كان «بو» نفسه يصفها بـ«المشاكسة»: مثل **الخنفسة الذهبية** أو **الرسالة المسروقة**. وتتجاور في المجلد نفسه قصص تمثل مقدّمًا جنس «الهول»: **هوب ـ فروغ**، **قناع الموت الأحمر**، مع قصص أخرى تنتمي إلى جنس «السمج» (إذا ماشئنا استخدام مفردات العصر): **الملك طاعون**. **الشيطان في برج الكنيسة**، **مأسدة**. لقد تفوّق «بو» في حكاية المغامرات الخالصة (**البئر والرقاص**. **نزول إلى ميلستروم**)على قدر تفوقه في جنس وصفي وسكوني: **جزيرة الجنية**، **مجال ارنهايم**. وليس ذلك كل شيء: ينبغي أن نضيف حوارات فلسفية (**قدرة الكلام**، **محاورة بين مونوس وأونا**) وحكايات رمزية (**الصورة البيضوية**، **ويليام ويلسون**). ويرى البعض في مؤلفاته مولد الرواية البوليسية (**جريمة قتل مزدوجة في شارع مورغ**). أو رواية الخيال العلمي(**مغامرة لامثيل لها، لواحد يرعى هانس بغال**)... ومن شأن ذلك كله أن يضلّل هاوي التصنيفات!

يضاف إلى هذا التنوع، امتداداً، تنوّع آخر يمكن أن يتجلى في قصة واحدة بعينها. لقد استفاد «بو» -ولايزال- من اهتمام النقاد، الذين رأوا في عمله التصوير الأكمل لمثل أعلى - يبدو رغم ذلك مختلفاً في كل مرة. ففي مقدمة **قصص جديدة**

خارجة عن المألوف ، يجعل بودلير من «بو» مثالاً لفكر ما قبل الرمزية. ونموذجًا يحتذى لأنصار الفن للفن: إنه يرى فيه ما يثير اهتمامه شخصيًا. أما فاليري فيرى أن «بو» يجسّد حتى الكمال الاتجاه القائم على السيطرة على سيرورة الإبداع، واختزاله، ليغدوَ تلاعبًا بالقواعد، بدلاً من أن يدع سلطة المبادرات في يد الإلهام الأعمى. وكرست ماري بونابرت لـ «بو» ، واحدة من دراساتها الأكثر شهرة (والأكثر إثارة للجدل) في مجال النقد التحليلي النفسي. ويصورٌ هذا العمل تصويراً جيداً كافة التعقيدات النفسية الكبرى المكتشفة حديثًا. وقرأ باشلار «بو» على أنه سيّد الخيال المادي. أما جان ريكاردو، فرأى فيه أحد أشياع فن الجناس التصحيفي... والقائمة طويلة. فهل يدور الموضوع حول الكاتب نفسه؟ وكيف للمؤلفات نفسها أن تغدو المثال ـ بل المثال المفضل ـ لنوازع نقدية، متباعدة فيما بينها كل هذا التباعد؟

تمثل مؤلفات «بو» تحديًا للدارس، مثلما هي الحال مع أي مؤلّف آخر، لكن الطريقة هنا متألقة تألقًا خاصًا: أهنالك حقًا مبدأٌ مولّدٌ مشتركٌ بين كتابات متنوعة إلى هذا الحد أم لا؟ وهل ترسم حكايات «بو»، تلك «الصورة داخل السجادة» والتي صاغ هنري جيمس رمزها؟ فلنسع إلى النظر في المسألة بوضوح حتى لو اضطررنا إلى التخلي عن بعض أشكال اليقين القائمة.

ذلك المبدأ المولّد جاءت تسميته على لسان كبار المعجبين بـ «بو»، (وإذا كان لقيمة شاعر أن تترسّخ بفعل قيمة المعجبين به، فموقع «بو» بيْن أكبر الكبار): بودلير ودوستويفسكي. لكنهما لم يقدّرا على ما يبدو أهميته كلها. بالنظر إليه ضمن واحدة من إنجازاته الملموسة لا على أنه حركة أساسية. كانت ترد على لسان بودلير كلمة: **الاستثناء** ، لكنه يضيف قائلاً بعدها على الفور: في **النظام الأخلاقي**. ويؤكد قائلاً: «ما من رجل آخر روى **استثناءات** الحياة البشرية والطبيعة بسحر أكبر»، لكنه كان يكتفي إثر ذلك، بتعداد بعض العناصر الموضوعية. ويقول دوستويفسكي شيئًا مماثلاً: «إنه يختار على الدوام تقريبًا الواقع الأشد ندرة. ويضع بطله في موقف موضوعي أو نفسي غير مألوف إلى أبعد حد».

إلا أن تلك الحكايات، وبدلاً من أن يكون لها قاسم موضوعي مشترك، تتعلق كلها بمبدأ مجرد يتولّد عنه ما ندعوه بـ «الأفكار» مثلما تتولد «التقنية» أو «الأسلوب» أو «القصة». إن «بو» هو مؤلف الأقصى والمتطرّف والمتفوّق. إذ يمضي بكل شيء حتى حدوده القصوى - بل إلى ما ورائها، إن كان ذلك ممكنًا. ولا ينصبّ اهتمامه إلا على الأكبر أو الأصغر: على النقطة التي تبلغ فيها صفةٌ ما درجتها القصوى، أو النقطة (والنتيجة في الحالين نفسها) التي توشك فيها أن تتحولّ إلى عكسها. إنه المبدأ نفسه الذي يحدّد مظاهر عمله الأكثر تنوّعًا. وقد يكون ذلك ماقام بودلير بتلخيصه على أفضل وجه في العنوان الذي ابتكره للعمل: **قصص خارجة عن المألوف**.

نبدأ الآن بالأمر الأهم: فهذه هي الحال مع موضوعاته. سبق لنا أن أشرنا إلى وجود بعض الحكايات الخارقة. لكن الخارق ليس بشيء آخر سوى تردّد طويل بين تفسير طبيعي وآخر فوطبيعي بشأن الأحداث نفسها. لاشيء آخر سوى تلاعب فوق هذا الحد، طبيعي - فوطبيعي. ويقول «بو» ذلك بما يكفي من الوضوح في الأسطر الأولى من حكاياته الخارقة، وهو يطرح الخيار: جنون (أو حلم)، إذن تفسير طبيعي. أو إنه تدخّل فوطبيعي. وهكذا الحال في **القط الأسود**: «سأكون مجنونًا حقًّا إذا ماتوقعت ذلك [أي ثقة القراء] في حين أن حواسي نفسها ترفض شهادتها الخاصة. بيد أنني لست بمجنون، ولا أنا حالم بكل تأكيد... قد يأتي دماغ فيما بعد فيختزل شبحي إلى حالة المكان المشترك، دماغ مفكرٍ ما، أكثر هدوءاً وأكثر منطقًا، وأقل قابلية للاستثارة من دماغي بكثير، فلا يجد في الظروف التي أقوم بسردها وأنا في حالة رعب، سوى متتالية مألوفة من العلل والنتائج الطبيعية جداً». أو في قصة **القلب الكاشف**: «أنا شديد العصبية، أنا عصبي بشكل هائل، وكنت كذلك على الدوام. لكن لِمَ تدَّعون بأني مجنون؟»

ليست لهجة تلك الاستكشافات للحدود على مثل هذه الاحتفالية دومًا. فنحن نتردد حيال شكل ممتع ما بين إنساني وحيواني في **أربع دواب في واحدة**،

وهي قصة ملك حربائي. أو على ذلك الحد نفسه بين الجنون والعقل في قصة **نظام الدكتور غودرون والبروفسور بلوم**. أما على الصعيد الموضوعي فيجتذب أحد الحدود «بو» دون ما عداه ـ وسوف ندركه بيسر، ما دام المقصود هو الحدّ بامتياز: إنه حدّ الموت. فالموت يألف تقريبًا كل صفحة من صفحات «بو».

وإن هي إلا ألفة تتحالف مع وجهات النظر الأكثر تنوعًا، فتضيء مظاهر شديدة التنوّع من مظاهر اللاحياة. ولايخامرنا الشك في أن يلعب القتل دورًا أوليًا في هذا المجال. وهو يظهر تحت كافة الأشكال: الأداة القاطعة في (**القط الأسود**) والخنق في (**القلب الكاشف**) والسمّ في (**شيطان الانحراف**) والحبس انغلاقًا في (**برميل امونتيلادو**) والنار في (**هوب ـ فروغ**) والماء في (**سرّ ماري روجيه**)... أما قدرية الموت «الطبيعي» فموضوع متكرِّر باستمرار، جماعيًا كان (**قناع الموت الأحمر**، **ظل**) أم فرديًا (**ذكريات السيد أوغست بيدلو**) وكذلك الأمر فيما يتعلق بالتهديد بموت قريب (البئر والرقّاص، هبوط إلى المالستروم). وغالبًا ما تدور رموز «بو» حول الموت (جزيرة الجنية، الصورة البيضوية)، أما حواراته الفلسفية فموضوعها الحياة بعد الموت مثل: حوارية بين مونوس وأونا، أو محادثة أيروس مع شارميون. الحياة بعد الموت، ذلك مايسلط الضوء بشكل فريد على الحد الفاصل بين الاثنين؛ وهذا ما يفسر إقباله المتكرّر على هذا الميدان: بقاء المومياء على قيد الحياة (**نقاش صغير مع مومياء**)، بقاء على قيد الحياة بالتنويم المغناطيسي (**الحقيقة حول حالة السيد فالديمار**)، عودة إلى الحياةبالحب (**موريلا**، **ليجيا**، **إيلينورا**).

هنالك أيضًا وجه من وجوه الموت يمارس على «بو» سحرًا خاصًا: ذلك هو دفن شخص ما حيًا. إنه دفن ناجم عن الرغبة في القتل (**برميل امونتيلادو**) أو في إخفاء الجثة (**القلب الكاشف**، **القط الأسود**). أما الحالة الأشد تأثيرًا، فالدفن يقع فيها عن طريق الخطأ: يجري دفن الحي على أنه ميت. فتلك هي حال بيرينيس ومادلين أوشر. ولقد وصف «بو» الحالات التخشّبية التي تؤدي إلى ذلك الالتباس: «بين السلسلة الكثيرة من الأمراض الناجمة عن تلك النوبة الخطرة والرئيسة، والتي

أدت إلى ثورة رهيبة في كيان قريبتي الجسدي والمعنوي، علينا أن نذكر أكثرها إيلاماً، والعصية على كل دواء، إنها نوع من الصرع الذي ينتهي غالباً بالتخشب - وهو تخشب يشبه الموت تمام الشبه، كانت تستيقظ منه في بعض الحالات على نحو مباغت تماماً وفجائي» (بيرينيس). إن الصرع يرفع لعبة الحدود إلى قوة أعلى: إنه ليس فقط موتاً في الحياة (مثل كل موت) لكنه حياة في الموت. الدفن: درب الموت. لكن الدفن المبكر: نفيٌ للنفي.

من الأهمية بمكان أن ندرك، مع ذلك، أن هذا الافتتان بالموت ليس ناجماً مباشرة عن دافع مرضي، لاندري كنهه. بل نتاج ميل إجمالي هو الاستكشاف المنظم للحدود، والذي ينصرف إليه «بو» (يمكن أن ندعوه بـ«التفضيلية»). والدليل على تلك العمومية الأكبر لمبدأ المولّد يتجلى في أننا نستطيع ملاحظة فعله في وقائع أقل رعباً بكثير. وهكذا الحال بالنسبة لمميزات شبه نحوية في أسلوب «بو» الذي يعجّ بصيغ التفضيل. ويقع القارئ عليها في كل صفحة. ولنقدم بعض الأمثلة على غير تعيين: «من المستحيل على فعل أن يكون مدبراً بمكرٍ وتروٍّ تامٍ أشدّ». «ألم تقم الرياح الساخطة بإشاعة أخبار عاره، الذي لامثيل له، في المناطق الأبعد؟» - «كانت قاعة الدروس القاعة الأوسع في المنزل كله - بل في العالم أجمع». «ليس في البلاد من قلعة يكللها المجد على مر السنين أكثر من قصري الريفي الموروث، الصغير والكئيب والقديم». من المؤكد أنه مامن إنسان تغير يوماً ذلك التغيّر الرهيب وفي ذلك الوقت القصير مثل رودريك أوشر!» «آه، يا للناس الأكثر قساوة قلب. آه، ياللناس الأبالسة! ... » وتُيمِّم مقارناته وحتى أوصافه شطر التطرُّف على نحو دائم: «وارتفع صراخ ثاقب نصفه هول ونصفه انتصار - على نحو لايمكن خروجه إلا من الجحيم فقط». ؛ «وعلى نحو مباغت جعلت فكرة رهيبة الدم يتدفق سيولاً على قلبي»؛ «وعلا هدير جبّار كهدير آلاف الرعود!» الخ ...

التفضيل والمغالاة والتضاد: تلك هي الأسلحة التي تحملها هذه البلاغة السهلة قليلاً. وهي الشيء الأقدم في مؤلفات «بو»، من وجهة نظر قارئ معاصر،

تعوّد على أوصاف أكثر تكتّمًا. وإن «بو» لَيَسْتهلك الكثير من المشاعر المتطرِّفة في عباراته حتى لايدع شيئًا منها للقارئ. فكلمة «رعب» تدع القارئ غير مبال (في حين كان سيرتعد من إيماءة لاتسمي الأشياء بأسمائها بل توحي بها. أما حين يصيح متعجبًا: «يالها من آلة هول وجريمة مشؤومة ورهيبة ـ يالها من آلة احتضار وموت!» أو أن يقول: «آه من المفارقة العملاقة التي تستبعد بهولها كلّ حل!» فإن الراوي يظهر من الانفعال مايجعل شريكه القارئ لايدري ماذا يفعل من ناحيته. غير أننا نجانب الصواب إذا ماتوقفنا عند التأكيد على «سوء التقدير» لدى «بو»، كأن نرى في أعماله التعبير الفوري (والثمين) عن الهلوسات المرضية. أما صيغ التفضيل لديه فتصدر عن المبدأ المولّد نفسه كما الحال بشأن افتتانه بالموت.

إنه مبدأ لم ننته من تعداد نتائجه. ذلك أن «بو» حساس حيال كافة الحدود، بما فيها الحد الذي يمنح كتاباته الخاصة حالة أدب وتخيّل. ونحن نعرف أنه ألّف الكثير من الأبحاث (التي قام بودلير بترجمتها إلى الفرنسية). إلى جانب كمٍّ من النصوص ذات حالة بينية حتى ليتردّد الناشرون في إدخالها تحت هذا العنوان أو ذاك! فتوضع(**الكشف المغناطيسي**) بين الأبحاث تارة وبين «القصص» تارة أخرى. كذلك حال **لاعب الشطرنج في ميلزل**. وإن نصوصًا مثل **الصمت**، **الظل**، **قدرة الكلام**، **محاورة بين مونوس وأونا**، **محادثة إيروس مع شارميون**، لاتحتفظ إلا بآثار ضئيلة (لكنها تحتفظ بها رغم كل شيء) من صيغتها الوظيفية. أما الحال الأشد إثارة للدهشة فهي حال **شيطان الانحراف**، والتي وضعها بودلير على رأس **قصص جديدة خارجة عن المألوف**: نظل نعتقد حتى الثلثين الأولين من النص، أننا حيال «دراسة نظرية» أو أننا أمام عرض لأفكار «بو». ثم تدخل القصة على حين غرة، محوّلة دفعة واحدة كل ماتقدم، وبشكل عميق، يجعلنا نصحّح مسار ردة فعلنا الأولى: يسبغ الموت الوشيك ألقًا جديدًا على برودة التفكرات السابقة. أما الحد الفاصل بين التخيّل واللاتخيّل فيقع تحت النور ويتلاشى.

وليس كل ما تقدم سوى سمات سطحية تقع على الفور تحت ملاحظة من ينظر في أعمال «بو». لكن مبدأ الحدود يحدّدها بشكل جوهري أكبر، عبر اختيار جمالي أساسي، فيجد كل كاتب نفسه في مجابهته، ويبدي «بو» حياله اختياره للحل الأقصى من جديد. إن نتاجًا من التخيل الكلاسيكي هو في آن معًا، وبالضرورة، محاكاة، أي علاقة مع العالم والذاكرة، وهو لعب، وبالتالي هو قاعدة وإحكام لعناصره الخاصة. أما عنصر من النتاج الأدبي ـ مشهد أو ديكور أو شخصية ـ فهو على نحو دائم نتيجة تحديد مزدوج: واحد يأتيه من العناصر الأخرى الحاضرة معه في النص، وآخر يفرضه «الاحتمال» و«الواقعية» ومعرفتنا للعالم. ويمكن للتوازن الناشئ بين هذين النوعين من العوامل أن يكون شديد التقلّب، وفقًا للانتقال من «الشكليين» إلى «الطبيعيين». لكن نادراً مايبلغ تباين العوامل درجة مرتفعة ارتفاعها لدى «بو». فليس من شيء هنا محاكاة، بل كله بناء ولعب.

ومن العبث البحث لدى «بو» عن لوحة تصور الحياة الأمريكية في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فسير الأحداث يقع عادة في قصور ريفية صغيرة وقديمة أو في قلاع مشؤومة أو بلاد بعيدة ومجهولة. وأما الديكور لدى «بو» فهو شرطي على نحو تام: إنه ما يتطلبه سير الأحداث. هنالك مستنقع على مقربة من منزل أوشر، كي يمكن للمنزل أن يهوي فيه، لا لأن المنطقة تشتهر بكثرة مستنقعاتها. ولقد شهدنا كيف أن حكاياته لاتفيض بالتعابير التفضيلية فقط، بل بالشخوص التفضيليين أيضًا: أولئك هم سكان حكايات «بو»، وليسوا سكان أميركا المعاصرة. أما الاستثناءات على تلك القاعدة فمن شأنها، على قلّتها، أن تبرهن على ذلك بشدة أكبر أيضًا: قد يكون وصف المدرسة، في قصة ويليام ويلسون، مرتكزاً على تجربة «بو» الشخصية في إنكلترا، وقد تكون المرأة التي عادت إلى الحياة، **ليجيا أو إيلينورا**، استحضاراً لزوجته التي توفيت فتية. لكن ياله من فارق بين التجارب الواقعية وتلك الأحداث المتطرفة أو أولئك الأشخاص الفوق طبيعيين والمتطرفين! لقد كان بودلير نفسه يعتقد، وقد استسلم لإغراء الوهم الواقعي والتعبيري، أن «بو» قد قام بأسفار طويلة. أما في واقع الأمر فإن شقيق

«بو» هو الذي سافر، وأن إدغار كان يتولّى سرد أسفاره. لقد كان «بو» مغامراً، ولكن ليس بالمعنى المبتذل للكلمة: إنه يستكشف قدرات الفكر وخفايا الإبداع الفني وأسرار الصفحة البيضاء.

أفصح «بو» عن ذلك بشكل مطول في نصوص حول الفن والأدب. وقام بودلير بترجمة واحد منها عنوانه: **فلسفة التأليف**، (فاختار له عنوانًا: أصل قصيدة). إلا أن شيئًا من الشك كان يخامره في صدق «بو». ويروي «بو» في الواقع قصة إنتاجه لقصيدته الشهيرة، الغراب: ما من بيت جاء، ولا جاءت كلمة واحدة بفعل المصادفة (ذلك يعني أيضًا أنه بفعل علاقة مع «الواقع»)؛ والقصيدة هنالك بقوة علاقاتها مع كلمات أخرى وأبيات أخرى: «جعلتُ الليلة عاصفة لأشرح بادئ الأمر أن ذلك الغراب يبحث عن مأوى، ولأخلق من ثم تأثيراً متناقضاً مع الهدوء المادي للحجرة. وجعلت الطائر يحط على التمثال النصفي لبالاس، لأخلق تناقضاً بين الرخام والريش. فيتبين أن فكرة جذع التمثال استوحيت من الطائر وحده. أما جذع بالاس فاختير أولاً بسبب علاقته الحميمة بسعة معرفة العاشق واختير ثانياً بسبب الجهورية نفسها لبالاس». ويؤكد في مكان آخر على نحو مكشوف نفوره من مبدأ المحاكاة: «تقدمت كافة الفنون تقدماً سريعاً ـ وكان لتقدم كل واحد تقريباً علاقة مباشرة بأنه الأقل محاكاة». ويقول أيضاً: «مهما تكن المحاكاة البسيطة، لماهو قائم في الطبيعة، محاكاة دقيقة، فإنها لاتهب أحداً حق الحصول على اللقب المقدس لفنان».

ليس «بو» إذن «مصوّراً للحياة» لكنه بنّاء للأشكال ومخترع لها. ومن هنا جاء الاستكشاف، المشار إليه سابقًا، للأجناس الأكثر تنوعًا (حين لايكون اختراعًا لها). ويهمّه إحكام عناصر القصة أكثر بكثير من وضعها متوافقة مع معرفتنا عن العالم. ويبلغ «بو» مرة أخرى أيضًا أحد الحدود: إنه حد محو التقليد، وإظهار البناء إظهاراً استثنائيًا.

ذلك الاختيار الأساسي ذو نتائج عدة، تُعَدّ بين السمات الأكثر تميزاً لكتابات «بو». فلنراقب بعضاً منها.

إن قصص «بو» أولاً (مثل كتاباته الأخرى كلها)، مبنية على نحو دائم بدقة قصوى. فتراه يؤكد على هذه الضرورة في نظريته حول القصة القصيرة (وقد ذكرها مفصلة في تحليل لقصص هاوثورن). «لقد قام كاتب ماهر ببناء حكاية. فإن يكن يعرف مهنته، لايعمد إلى صياغة أفكاره وفقًا للأحداث الطارئة، ولكنه بعد أن يصوغ تأثيراً وحيداً بعناية وتفكُّر، يحدد لنفسه غاية إنتاجه فيبتكر الأحداث الطارئة حينذاك ـ ويوفق مابين الأحداث ـ مما يتيح له أن يحصل بشكل أفضل على التأثير الذي صاغه مسبقًا. وإذا لم ترم عبارته الأولى إلى أحداث ذلك التأثير فقد فشل من الخطوة الأولى. كما لاينبغي أن ترد في العمل كله كلمة واحدة لاترمي بشكل مباشر أو غير مباشر إلى تحقيق الهدف المرسوم من قبل».

أمكن لنا أن نتعرَّف، في الاستشهاد السابق، المأخوذ من **تكوين قصيدة** على نمطين اثنين من القسر الداخلي: نمط ينتمي إلى السببية والتماسك المنطقي. وآخر إلى التناظر والتعارض والارتقاء، مما يسبغ على العمل تماسكًا يمكن أن نقول عليه فضائيًا. إن تشدّد السببية يؤدي إلى قصص مبنية وفقًا للمنهج الاستنباطي المحبَّب إلى نفس «بو»، ومنها الخنفسة الذهبية أو **الرسالة المسروقة أو قتل مزدوج في شارع مورغ**. لكنه أيضًا ذو نتائج أقل فورية. حتى ليسعنا أن نتساءل ما إذا كان اكتشاف «شيطان الانحراف» من قبل «بو» يساهم في ذلك. يكمن قوام هذه الحالة الفكرية الخاصة في التصرف «من أجل السبب الذي لايجعل ذلك واجبًا علينا». لكن بدلاً من البقاء عند مثل ذلك التأكيد السلبي، يقوم «بو» ببناء قابلية للفكر البشري تقوم خاصيتها على تحديد مثل تلك الأفعال. وهكذا فإن الإشارة الأكثر عبثية ظاهراً لاتظل من غير تفسير، بل تساهم أيضًا في الجبرية العامة (فيكتشف «بو» في طريقه بعض البواعث اللاواعية). ويمكننا أن نعد بصورة عامة إن جنس الخارق يجتذب «بو» تحديداً بسبب عقلانيته (لا رغمًا عنه). وإذا ما التزمنا

التفسيرات الطبيعية، صار من الواجب علينا القبول بالمصادفة وبالتطابقات في تنظيم الحياة، وإذا مارغبنا في أن يكون كل شيء محدداً، علينا القبول أيضاً بالأسباب الفوق طبيعية. وكان دوستويفسكي يؤكّد الأمر نفسه لدى «بو» ـ على طريقته: «إن كان خارقًا فليس ذلك على نحو سطحي». إنّ «بو» خارق لأنه فوق عقلاني، لا لأنه لا عقلاني وليس من تناقض بين القصص الخارقة وبين قصص المشاكسة.

يجري تجاوز التشدّد السببي بتشدد مكاني شكلي. أما الارتقاء فهو قانون الكثير من القصص: يستأثر «بو» بادئ الأمر باهتمام القارئ عبر إعلان عام لأحداث خارجة عن المألوف وفي نيته أن يقصّها. ويقوم من بعد بعرضٍ لخلفية الحدث كلها مع كثير من التفاصيل. بعدئذ يتسارع الإيقاع حتى الوصول في الغالب إلى عبارة نهائية محمّلة بأكبر قدر من الدلالة، تلقي الضوء على الغموض ببراعة متزنة، معلنة عن وقوع حدث يكون في الغالب رهيباً. وهكذا فالجملة الأخيرة في **القط الأسود** هي: «احتجزتُ الهولةَ في القبر!» أما في **القلب الكاشف** فهي: «ذلك هو خفقان قلبها المرعب!» وفي **سقوط منزل أوشر**، يقود كل شيء إلى هذه الجملة: «لقد وضعناها في القبر وهي حيّة!».

تُطبّق تلك الجبرية الشكلية على مستويات مختلفة. أما أكثرها فصاحة فمستوى الأصوات نفسها، حتى إن الكثير من القصص تدور على طريقة التلاعب بالكلمات: وتلك على نحو خاص حال عدة حكايات متنافرة مثل: **مأسدة، الملك طاعون، محادثة صغيرة مع مومياء** (يُدْعى بكل هذه القصة الأخيرة ألاميستاكو، ومعناه «كل ذلك ضلال»). لكن الحال كذلك في الغالب بالنسبة لحكايات أخرى، حيث الجبريات الشكلية أقل وضوحاً. فلقد تمكن جان ريكاردو من البرهان على الدور الذي تؤديه بعض التطابقات الفعلية في قصص قصيرة مثل **الخنفسة الذهبية وذكريات السيد أوغست بيلدو**. وهنالك أخيراً البناء الداخلي، والقصة المروية وفقًا له، داخل قصة أخرى، وتماثلها في كافة مناحيها، وذلك شائع لدى «بو»، وملموس على نحو خاص في سقوط منزل أوشر، حيث تقلد القصة الإطار في آن معًا، لوحةً وكتاباً تجعلنا نتعرف عليهما.

يخضع كل مستوى من تنظيم النص لمنطق متشدد. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه المستويات متساوقة فيما بينها على نحو دقيق. ولنشر إلى مثال واحد: أن الحكايات الخارقة و«الجادة» في **قصص جديدة خارجة عن المألوف**، تُروى على الدوام بصيغة المتكلم، ويفضَّل أن تكون الشخصية الرئيسة، من دون وضع مسافة بين الراوي وحكايته (تلعب ظروف السرد دوراً هاماً في ذلك): وهكذا الحال في **شيطان الضلال والقط الأسود ووليام ويلسون والقلب الكاشف وبيرينيس**، ومقابل ذلك فإن الحكايات «المتنافرة» مثل **الملك طاعون والشيطان في برج الكنيسة، ومأسدة، وأربع دواب في واحدة، ومناقشة صغيرة مع مومياء**، أو قصص الهلع مثل هوب ـ **فروغ وقناع الموت الأحمر**، مرويّة بصيغة الغائب أو على لسان راوٍ شاهد وليس فاعلاً. فالأحداث متباعدة والإيقاع مزخرف. وما من سبيل إلى أي تشابك.

أما الاستتباع الثاني للاختيار الأقصى الذي قام به «بو» (ضد المحاكاة من أجل البناء) فهو اختفاء السرد أو اختفاء شكله البسيط والأساسي على الأقل. ويمكن لهذا التأكيد أن يثير دهشتنا، في حين أننا نعرف أن «بو» هو الراوي بامتياز. لكن قراءة متأنية سوف تقنعنا بأنه ليس لديه البتة تقريباً من تسلسل بسيط للأحداث المتتالية. وحتى في قصص المغامرات التي تتقارب أكثر فيما بينها مثل **مخطوط داخل قارورة أو آرثرغوردن بيم**، فإن القصة التي تبدأ بسلسلة بسيطة من المغامرات، تتحول إلى غموض وترغمنا إلى العودة إليها وإلى قراءة جديدة أكثر تنبّهاً لأحاجيها. كذلك هي الحال بشأن قصص المشاكسة والتي هي بعيدة جداً، ضمن هذه الوجهة، عن الأشكال الراهنة للرواية البوليسية: منطق الحدث الروائي يستبدل بمنطق البحث عن المعرفة، فلا نشهد من تسلسل للعلل والنتائج البتة، بل نشهد استنتاجها فقط ومن بَعْد.

هنالك غياب للقصة التقليدية وغياب أيضاً لعلم النفس المشترك بوصفه وسيلة لبناء القصة القصيرة. وتقوم جبرية الأحداث مقام الحافز النفسي، على

نحو ما لاحظنا غالبًا، شخوص «بو» الذين هم ضحايا سببيةٍ تتجاوزهم، يفتقرون للعمق على الدوام. وليس «بو» بقادر على بناء غيرية حقيقية. فالحديث مع الذات (المونولوغ) هو أسلوبه المفضل، حتى إن حواراته (**حديث** ...، **محادثة** ...) هي أحاديث مقنّعة مع الذات. ولا يمكن لعلم النفس أن يستهويه إلا مسألةً من بين مسائل أخرى، وغموضًا يلزم استجلاؤه. أي موضوعًا، لامنهج بناء. والبرهان على ذلك قصة مثل **الرسالة المسروقة**، حيث يفتقر دوبان، وهو شخص دمية، لكل «عمق نفسي» بالمعنى الروائي، فيصوغ بكل صفاء قوانين الحياة النفسية البشرية.

تقوم القصة في جوهرها على المحاكاة، مكررة في تتابع الأحداث التي تستحضرها، تتابع الصفحات التي قلّبها القارئ. إذن سوف يعثر «بو» على الوسائل القمينة بتخليصه من ذلك. والأكثر جلاء في البداية أنه سيستبدل بالقصة الوصف حيث تتعارض سكونية الأحداث الموصوفة مع حركة الكلمات. ويؤدي ذلك إلى قصص وصفية عجيبة، مثل **جزيرة الجنية** أو **ملكية آرنهايم** أو أيضًا **بيت لاندور الريفي**، حيث يُدخل «بو» متتاليةً بعد فوات الأوان. لكن هذه تنتمي لسيرورة الملاحظة، لا للواقعة الملحوظة. ومما يلفت النظر أكثر أن هذا الاتجاه نفسه يحوّل قصصًا «سردية» إلى تجاور متقطع للحظات ساكنة. فهل قصة **قناع الموت الأحمر** سوى توزيع سكوني لثلاث لوحات: الحفل، والقناع المثير للقلق ومشهد الموت؟ أو **ويليام ويلسون** حيث تختزل حياة بكاملها لتقتصر على بضع لحظات موصوفة بدقة كبيرة جدًا؟ أو أيضًا **بيرينيس**، حيث تسرد حكاية طويلة بالزمن الماضي (أحداثها إذن متكررة وغير موحدة) متبوعة بصورة المتوفاة ومفصولة من بعد بسطر من النقاط ثم بوصف لغرفة الراوي؟ أما في موضع الاستراحة - في القسم الأبيض من الصفحة - فجرى الشيء الأساسي: انتهاك حرمة الضريح، ويقظة بيرينيس والحركة المجنونة التي جاءت بأسنانها إلى علبة من الأبنوس موضوعة على مكتب إيغايوس. والحضور وحده للسكون الذي يجعلنا نتبيّن زوبعة الأحداث.

يقوم «بو» بوصف نتف من شيء كلّي، ويختار التفصيل أيضًا من داخل هذه النتف. فيطبق إذن، بعبارات بلاغية، ثنائية مجاز مرسل. لقد أشار دوستويفسكي أيضًا إلى هذه السمة: «هنالك خاصية في قدرته على التخيل، ليست متوفرة لأحد سواه». فترى جسم الإنسان بشكل خاص وقد اختزل لديه ليقتصر على واحدة من مكوناته. تلك هي الحال مع أسنان بيرينيس: «كانت هناك ـ ثم هنالك ـ وفي كل مكان ـ مرئية، ملموسة أمامي. طويلة ضيّقة ناصعة البياض، مع شفتين شاحبتين تنقلبان حولها، ممطوطتين على نحو مفزع مثلما كانتا فيما مضى». أو عين العجوز **القلب الكاشف**: «كانت إحدى عينيه تشبه عين صقر ـ عين لونها أزرق شاحب مع نقطة في قرنيتها... رأيتها بوضوح كامل. كلها بالأزرق الكامد وعليها غطاء بشع جعل النخاع يتجمد في عظامي». (كان ذلك العجوز عينًا واحدة وقلبًا يخفق ـ ليس إلا). وكيف لنا أن ننسى أيضًا أن القط الأسود كان بعين واحدة؟

حين ينوء التفصيل بمثل ذلك العبء، لايعود وسيلة لخلق إحساس بالواقع، (مثلما ستكون عليه الحال لدى كل من فلوبير وتولستوي على سبيل المثال) فيصير رمزًا. ويتلاءم الرمز تمامًا مع اختفاء السرد، وهي من مزايا «بو» انتشار بالعمق، لابالامتداد. فلديه تناغمات مع السكون، إذن مع الوصف. وتميل آثار «بو» الأدبيه كلها إلى الرمز (وهذا مايفسر ـ عرضًا ـ أن النقد التحليلي النفسي، وهو أبرز الصيغ النقدية الحديثة، شَغوف بالأدب الرمزي). وبعض الحكايات رموز معلنة (تحمل إحداها عنوانًا إضافيًا: «قصة تحتوي على رمز»): من أمثال: **الصمت**، **الصورة البيضوية**، **نقاش صغير مع مومياء**، **ويليام ويلسون**. وتنفتح حكايات أخرى بدقة أكبر على التفسير الرمزي من غير أن تتطلبه بالضرورة (مثل **ليجيا** أو **الرسالة المسروقة**).

أما الاستتباع الثالث (لا الأخير) للاختيار الجوهري لدى «بو»: فهو أن حكاياته تنزع إلى اتخاذ الأدب موضوعًا: إنها حكايات قاعدية الأدب. أما اهتمامه المستمر بالمنطق فدفع به لأن يجعل من القصة أحد موضوعاته. وسبق أن رأينا وجود

قصص جرت صياغتها «من الداخل». فمن المهم أن نشير إلى أن الكثير من القصص القصيرة تنتهج خطًا ساخرًا، لأنها موجهة نحو موضوعها الظاهري مثلما هي موجهة نحو نص أو جنس سابق: إنها من جديد الحكايات المتنافرة التي قام بودلير بترجمة بعضها فقط. أما تعرّف الجمهور عليها فعانى على مايبدو من أنها تفترض الألفة مع تقليد أدبي ما.

إن «بو» إذن، وفي كافة الاتجاهات، كاتب الحدود ـ وذلك في آن معًا فضله الرئيس وحده إذا صح القول. لقد أبدع أشكالاً جديدة. واستكشف أماكن مجهولة، ومن المؤكد أن إنتاجه هامشي بالضرورة. ولحسن الحظ، يبقى في كل عصر، قرآء يفضّلون الهوامش على المركز.

-٨-

رواية شعرية

يُجري نوفاليس في روايته **هاينريش فون أوفتر دنغن**[1]، ولمرات ثلاث، مقارنة بين نوعين من الناس. المقارنة الأولى يجريها هاينريش نفسه، أثناء حديث مع الباعة الذين يرافقونه في سفره. وتدور المقارنة تحديداً حول «طريقين اثنين لبلوغ معرفة التاريخ البشري». «الطريق الأول صعب ولانهاية له، فيه انعطافات لاتحصى: هو طريق التجربة. أما الآخر فيمكن قطعه بوثبة واحدة أو مايشبه ذلك، وهو طريق التأمل الداخلي. من يسلك الطريق الأول يقتصر على استنتاج شيء من الآخرين، ضمن عملية حسابية لانهاية لها. أما الآخر، وعلى خلاف من ذلك، فيرى على الفور طبيعة الأشياء كلها وكل ظرف، ويعرفها حدساً بشكل تلقائي، حتى ليقوى على التفحص داخل التنوّع الحي لتشابكاتها، مقارناً كل شيء بالأشياء الأخرى كافة، وعلى درجة من اليسر كمن يقارن بين أشكال مصوّرة في لوحة».

أما في المرة الثانية فإن الكاتب نفسه هو الذي يتولى الكلام؛ نحن في بداية الفصل السادس. وهاكم صورة النوع الأول من الناس: «لايسع الناس الفاعلين، وهم الذين ولدوا لتسيير شؤون العالم، أن يبدؤوا على نحو مبكر جداً بدراسة كل شيء بأنفسهم والانصراف إليه. (...) وليس مباحاً لهم الانصراف إلى التفكّرات الصامتة، أو الرضوخ لدعوات الفكر التأمّلي. فلا يسع فكرهم بأي حال أن يعكف

(١) Heinrich von Ofterdingen

على ذاته وليس لروحهم أن تكون مستغرقة في التأمل . بل عليهم خلافًا لذلك أن ينفتحوا على العالم الخارجي من غير انقطاع ، واضعين زخمهم كله ويقظتهم وفعاليتهم في خدمة الذكاء . أولئك هم الأبطال الذين تمور من حولهم وتتدافع الأحداث التي لاتنتظر سوى التوجيه والإنجاز . فلدى أولئك الناس القدرة على تحويل نزوات الأقدار كلها إلى وقائع تاريخية ، وحياتهم سلسلة متصلة من الأحداث الفريدة والمعقدة في آن معًا ، أحداث مذهلة ومتألّقة ومشهودة» .

هاكم الآن وصف النوع الثاني . «ليس الأمر على ذلك النحو مطلقًا مع أناس خاشعين ومطمئنين ومجهولين ، فالعالم بالنسبة لهم داخلي ، والفعل تأملي والحياة ازدياد سرّي وكتوم للقوى الكامنة في الداخل . ولايدفع بهم نحو الخارج أي نفاد صبر . وإن لم يكن المسرح الفسيح للعالم الخارجي يثير فيهم أية رغبة في الظهور بأنفسهم على خشبته ، فذلك لأنهم يجدون المشهد على درجة من الروعة والفائدة تدفع بهم لتمضية وقت فراغهم في تأمله . (...) أما الأحداث ذات الأهمية الفائقة والتنوع الشديد فلا تسبب لهؤلاء الناس سوى الاضطراب . فنصيبهم حياة كلها بساطة ، وحسبهم القصص والكتب لتكوين معرفة عن كل مايظهر في العالم والإحاطة بكل مايحتويه . (...) ففي كل خطوة يخطونها داخل أنفسهم ، يحققون اكتشافات مذهلة حول جوهر هذه الدنيا ودلالتها . أولئك هم الشعراء ... »

أما في المرة الثالثة أخيراً فإن كلينغور هو الذي يذكّر سريعًا بالتعارض نفسه ، فيكتفي بالإشارة إلى التناظر التام بين النوعين من الناس ، فيقول : «إن الأبطال هم الوجه الأكثر نبلاً في مواجهة الشاعر ، إنهم الصورة المقابلة والوزن المعادل» . ويلاحظ نوفاليس ، في مقارنة أخرى ، أن الشعر إن كان يسعه أن يستنهض البطولة ، فليس العكس بصحيح على الإطلاق .

ويسعنا أن نرسم مخططًا لذلك التعارض ، ليكون ماثلاً في الذاكرة :

الأبطال:	الشعراء:
تجربة	تأمل
فعل	تفكير
شؤون العالم	جوهر العالم ومدلوله
أحداث مؤثرة ومشهودة	حياة بسيطة جداً
توظيف للشخصية نفسها	اهتمام بمشهد العالم
تعلّم مندرج في الزمن	معرفة فورية
جسد	روح
انتقال من شيء لآخر بالاستنتاج	إدراك حدسي لكل شيء على حدة، ثم المقارنة بين الأشياء.
سلسلة متصلة من الأحداث	تنام في القوى الداخلية
الإبقاء على التنوع والتفرد	هوية غامضة للأشياء، للكون الصغير والكون الكبير.

إلا أن نوفاليس يعتقد أن روايته نفسها تنتمي إلى سلسلة، تعرّف نفسها أيضاً بالتعارض مع سلسلة أخرى، ونتبيّن ذلك عبر بضع ملاحظات موجزة تقع في مسوّدات **هانيريش فون أوفتر دينغن** وفي مخططاتها. فقد كتب يقول: «ليس من مرحلة انتقال تاريخية حقاً للعبور إلى القسم الثاني». وقال أيضاً: «تنظيم رواية **هاينريش** وتماسكها التاريخي». تماسك وتواصل شعريان، غير تاريخيين. ونرى صديقه تيك أكثر وضوحاً في **الملخّص** الذي يعلق فيه على تاليه الرواية، وفقاً لما وصف له نوفاليس: «قلّما كان يهمه في الواقع أن يصف هذه الواقعة أو تلك، وأن يتناول الشعر [وقد تجلّت هويته موضوعاً عاماً للكتاب] تحت مظهر ما ليصوّره بحكايات وأشخاص. كان في نيته، خلافاً لذلك، وعلى نحو ما يبينه على كل حال بجلاء تام في الفصل الأخير [بل ماقبل الأخير] من القسم الأول، أن يعبر عن

الجوهر نفسه للشعر وأن يلقي الضوء على قوله الأشد عمقًا. (...) فالطبيعة والتاريخ والحرب أو الحياة العادية بكافة تُرّهاتها تتحولّ وتنقلب إلى شعر ... » إن جنسًا تاريخيًا أو سرديًا، مذكوراً على نحو أجوف من قبل تيك وكذلك نوفاليس، يتعارض مع جنس آخر، هو جنس شعري.

هنالك بالتأكيد مايغرينا لإجراء دمج بين التعارضين. بل إن نوفاليس نفسه يقوم بأكثر من دعوتنا إلى ذلك. وليس ذلك بناجم فقط عن تسميته الناس «شعراء» والنصوص «شعرية». بل لأن التذكير الثاني (وهو الأطول) بالنوعين من الناس يفضي إلى البيّنة: «وُلِدَ «هاينريش» ليكون شاعراً، على نحو عميق وبالفطرة». إن رواية **هاينريش فون أوفتر دينغن**، بعدّها قصة حياة شاعر، لاقصة حياة بطل، لتجسِّد الجنس الشعري والإنسان الشعري في آن معًا.

لابد للقارئ اليوم من أن يندهش للتنافر القائم بين مايراه على صفحة الغلاف عنوانًا: **هاينريش فون أوفتر دينغن**، **رواية**، وبين الطابع القليل الروائية للصفحات التي ستقع عليها عيناه من بعد. وسوف أرى شرحًا لهذا الانطباع في المقارنة التي يجريها نوفاليس بين نوعين من النصوص: رواية شعرية من ناحية، سيكون **أوفتر دينغن** مثالاً عليها، رواية يمكن أن ندعوها سردية لنواجه بها الأولى. وهنالك مايحدو بي لأن أسبغ على هذين الجنسين، ليس فقط الصفات المذكورة على نحو موجز بشأن النصوص، بل أيضًا تلك الأكثر غزارة والتي تميّز النوعين من الناس. بل إنني أرى في الملامح المميزة **لأوفتر دينغن**، طريقة ما لوصف خطاب الشعر، على النحو الذي جرى في العصر الرومنطيقي وبعده. ولكن كيف الانتقال من الأشخاص إلى طبقات النصوص؟

لن أتابع هنا حالات الحدس لدى نوفاليس واحدة فواحدة، حتى لو احتفظت بها ماثلة في ذهني. لكني سأسعى بالأحرى لأن أجعل استبصاراتي أنا واضحة.

لقد قرأت الكتاب فخرجت منه بانطباع عن «رواية ليست مماثلة تماماً لما عداها». وعبّر النعتُ «شعرية» ذهني على الفور. بدأت عندئذ أبحث في النص، عن النقاط التي قادتني إلى ذلك الانطباع.

اتخذت من نفسي إذن مثالاً لهذا القارئ المعاصر، وحاولت أن أدوّن كافة التفاصيل التي بدت لي منذ فصل «الرواية» الأول «روائية» قليلاً. فالفعل الأول المروي (في العبارة الثانية من النص) هو أن البطل المراهق «يفكّر» وهو فعل ضئيل الفاعلية. ناهيك بأنه لايفكّر بفعل آخر مادي، بل بأحاديث رجل غريب، عن غرامه بزهرة زرقاء، وذلك كل ما سنعرفه عن الأمر. إذن، وبدلاً من فعلٍ يشبه قولنا: «يفعل المراهق ذلك الشيء» نجد أنفسنا حيال: «يفكر المراهق في أن الغريب قال: إن الزهرة الزرقاء أثارت هوى»: فلا يأتي الفعل الحقيقي إلا في المرتبة الثالثة. والحال كذلك بشأن الفعل الثاني، فهو أيضاً ذكرى تتعلق بحكايات سُمعت فيما مضى.

الفعل التالي هو: اليافع يحلم. ويستهل قصة ذلك الحلم. يشترك التذكر والحلم في أنهما ينقلان القصة إلى صعيد آخر، ويفتحان سطراً سردياً جديداً وبالتالي يعلقان القصة البدئية. استوقفني في ذلك الحلم عنصران اثنان. فهاينريش يحلم بأنه يحلم بـ «أحداث يعجز عنها الوصف»: إنه حل يبدأ فيصير مألوفاً لدينا، ويقطع سير إحدى القصص، من غير أن يقوى على قول الأخرى. أما العنصر الثاني فيقع في نهاية الحلم، وليس بمثير للدهشة حقاً مالم ننسَ أننا في حلم: إنه تحوّل الزهرة الزرقاء إلى «وجه عذب». وعلينا، مالم نقبل بالفوق طبيعي، أن نبحث عن معنى مجازي لهذه الكلمات: قد لايكون التماثل بين الزهرة والمرأة إلا مجازياً؟

أما وقد انتهى الحلم فإننا نصل إلى فعل ليس طابعه بأكثر فاعلية على الاطلاق: ينخرط اليافع (هاينريش) وأبوه في نقاش ذهني حول طبيعة الأحلام.

لكن وجوده إذا ما أخذ كفعل لايؤثر بشيء على مجرى القصة، لا هو ولا مضمون ذلك النقاش. فالحلم هنا ينظر إليه بأنه وسيلة للتواصل: هنالك إذن تواصل داخل التواصل. ويجري استذكار أحلام أشخاص آخرين، من غير توضيح دقيق لمضمونها. فهاينريش يروي أن الكاهن روى حلماً.

ويروي الأب بدوره ذكريات تتعلق بلقاء مع رجل عجوز، دار أثناءه حديث كان الشعر موضوعه. يروي الأب إذن أن العجوز روى له أن الشعراء يروون... ويستذكر من بَعْد حلماً، ويعود إلى عشرين سنة خلت. وتتولاني الدهشة هذه المرة من القراءة الأولى، مثل هاينريش، من مماثلة ذلك الحلم لحلمه: فالحالم يدخل هنا، كما هنالك، داخل مغارة في الجبل، فيبهره النور فيخرج إلى السهل فيكتشف زهرة خارقة. ذلك التوازي يُضعف أيضاً لديّ واقعية الأفعال المذكورة، فقد تكون وهمية، لاسيّما أنها واقعية مشوشة مسبقاً مادامت تتعلق بأحلام. واكتشفت لدى القراءة الثانية توازيات جديدة بين جزء آخر من ذلك الحلم والتطور الإجمالي للقصة. والأمر كذلك بشأن قسم من الحلم السابق لهاينريش (موت المحبوبة). وينتهي الفصل بنهاية هذا السرد الأخير للحلم.

ألخّص انطباعي فأقول: تنحصر حدود القصة الأولى بأشياء قليلة جداً، لاسيما أنها لاتكف عن الانقطاع بقصص ثانية. وبالوسع تدوينها دون كبير اختصار بقولنا: إن هاينريش يتذكر ويحلم ويستيقظ فيتكلم عن الحلم بشكل عام ويصغي لأبيه وهو يتكلم عنه. ولايتوازن هذا الإيجاز في حكايات الدرجة الثانية (التي لاتني تنقطع من ناحيتها بحكايات الدرجة الثالثة): إن الأفعال التي تكوّنها، مثلها مثل أفعال القصة الأولى، داخلية بادئ الأمر ولا تترتب عليها أية نتائج في نهاية القصة. فالتوازي والميل إلى المجاز يؤديان إلى خلق ذلك الانطباع المختلف تماماً عما تخلفه «رواية» في المألوف.

إن متابعة تلك القراءة صفحة صفحة سوف تسبب السأم. وأظن أن الأساليب نفسها هي التي تحافظ على المناخ «الشعري» طيلة الرواية. إذن سوف أحاول أن أتفحصها واحداً فواحداً واضعاً في الحسبان مظاهرها الأخرى. ولقد اجتذبت انتباهي أربعة أنماط من الأحداث: طبيعة الأفعال، ترصيعات القصص أو قصص الدرجة الثانية. التوازيات. المجاز.

١ ـ **طبيعة الأفعال**: إن الأفعال المحسوسة في القسم الأول من **هاينريش فون أوفتردينغن** والتي لايتولى أمرها راوٍ ثانٍ يمكن عرضها على النحو التالي: يسافر هاينريش ويصل إلى مقصده من غير أن يواجه أي عائق. ويقع وهو هنالك في حب ماتيلد التي تبادله الحب بدورها. ذلك كل شيء، ونحن متفقون على أنه ليس بكثير حيال نص من مئة وخمس وعشرين صفحة. ليست تلك الأفعال بكثيرة، وليس فيها فوق ذلك من شيء خارق. ليست تلك «بأحداث مذهلة ومشهودة» على حد تعبير نوفاليس. فالكيفية لاتكافئ الكمية.

لكني قمت بعمليات حصر عدّة، كي أصل إلى هذا التعداد. واحتفظت فقط بالأفعال المحسوسة، والتي سردها الكاتب فوق ذلك على نحو مباشر. إننا نقع في الواقع على المزيد من الأفعال المحسوسة في بعض الحكايات المرصَّعة: فتلك هي الحال في الحكايات التي يقصها الباعة أو في أقوال سوليما وعامل المنجم والناسك. ولندع الآن الأثر الناجم عن ترصيعها جانباً. ففي القصة التي يتولاها الكاتب أفعال أخرى كثيرة، لكننا نميل إلى وصفها بـ«التفكّرات» على مايوحي به نوفاليس. إنها أفعال من الدرجة الثانية على طريقتها: لا لأنها تروى من قِبَل راوٍ ثان، بل لأنها لايمكن أن تقع إلا رداً على فعل آخر، سابق بالضرورة. وتلك حال «تذكّر» أو «تفكَّر في» «فكّر». إلا أن في ذلك تسمية النشاط الرئيس لهاينريش. ذلك أن الاهتمام الذي يوليه لـ«مشهد العالم» يسود عن بعد مساهمته الخاصة في مجرى الأحداث.

هنالك نشاط آخر موضع تقدير كبير من شخوص الكتاب: إنه الكلام (إذ تحتل «القصص والكتب» قسمًا كبيراً من وقتهم). وذلك في واقع الأمر فعل محسوس. وينبغي أيضًا أن نوضح طبيعة الأقوال المذكورة هنا والمكانة التي تحتلها ضمن تنوع الأحاديث. فالكلام في الواقع فعل من الدرجة الأولى، ضمن المعنى الذي تقدم. لكننا أقمنا الاهتمام عندئذ لفعل الكلام نفسه وليس لما يجري تناقله: ينبغي على شهرزاد، من أجل أن تبقى على قيد الحياة، أن تتكلم (جيدًا)، بصرف النظر عما تقول. لكن الكلام بهذا المعنى ليس موضع تقييم في رواية نوفاليس: ليس هنالك من اهتمام خاص يُولَى لواقع أن الشخوص يتكلمون.

ومع ذلك فإن كلمةً متعديةً على نحو خالص ليست متعارضة بعد مع الفكر الرومنطيقي. حسبنا أن نفكر في ذلك الأسلوب الشائع في رواية المغامرات حيث يقوم الشخوص بالاستطراد (أو بالترصيع) من قصة إلى قصة: إن لم يكن الكلام فعلاً، بالمعنى القوي، فيمكن لمضمونه أن يكون قصة من الأفعال. لكن إذا ماوضعنا جانبًا بعض الاستثناءات المذكورة، فالحال ليست كذلك بشأن مايتبادله شخوص **هاينريش فون أوفتردنغن** من أقوال: فأحاديثهم تتوزّع في الواقع على زمرتين رئيستين: إنها من ناحية قصائد يجري إلقاؤها أو إنشادها. فهذا شاعر المستقبل، في الفصل الثالث وقد «استولت عليه رغبة لاتقاوم في كتابة بضع كلمات على الورق». ثم يبدأ من بعد بإنشاد أغنية شعرية أمام حميه. أما في الفصل الرابع فنسمع بادئ الأمر نشيد الصليبيين، ثم من بعد «الغناء البارع والفتّان بصوت امرأة». ويغني عامل المنجم مرتين في الفصل الذي يليه ويغني الناسك مرة واحدة. وها هو شفانغ يغني أولاً في الفصل السادس ثم كلينغسور. ويدوّن نوفاليس ضمن تطلعاته للقسم الثاني: «قصيدة مقدمة وقصيدة خاتمة وعناوين لكل فصل. وبين كل فصل وفصل يتكلم الشعر».

غالبًا مانصادف نمطًا آخر من الأحاديث حيث يكون الفاعل عامًّا. وتلك هي حال معظم الحوارات في **أوفتردنغن**. ولقد رأينا الأب والابن من قبل يتحاوران بشأن الحلم بشكل عام. وبشأن هاينريش والباعة، والطرق التي نصل عبرها إلى معرفة التاريخ. وتقارن محادثة أخرى، تجري بين الشخصين عينهما، مابين التصوير والموسيقى والشعر، وذلك مايجري أيضًا ضمن حديث بين هاينريش وكلينغسور. فيتناول الكلامُ الدينَ، في الفصل الرابع. ويتناول في الفصل الخامس الثروات الدفينة في باطن الأرض. كما يتناول مزايا العزلة ومثالبها. وحتى الحديث بين هاينريش وماتيلد نراه يدور حول الهوى بصورة عامة بدلاً من أن يتناول الشعور الذي يجمعهما؛ إن ما كان يثير اهتمامهما أكثر من «أمور الحب»، إنما هو «جوهر» الحب.

تلك الأفعال الداخلية (التفكّر) أو المجردة (المناقشات) إنما تفرض الحياد على لحظات الفعل النادرة بالمعنى الأشد. فتلك هي حال اللقاء بين هاينريش وماتيلد. أو حال عامل المنجم ورفاقه مع الزاهد أيضًا. وبوسعنا الاعتقاد لمرة واحدة أننا ضمن وضع جدير برواية سوداء (**غوتيك**): زيارة ليلية لبعض المغاور واكتشاف عظام مجهولة الأصل ونشيد من باطن الأرض. وتكتشف مغارة ثانية فيها رجل جالس. فما الذي يجري حينئذ؟ يدخل عامل المنجم والزاهد في جدال تجريدي جدًا حول الفائدة من العيش ضمن المجتمع. وإن الأفكار الفائضة التي ترافق أصغر فعل (رحيل هاينريش على سبيل المثال) تلعب بطريقة أخرى نفس الدور الذي يفرض الحياد.

إن الأفعال في **أوفترديغن**، «الروائية» بعض الشيء بحد ذاتها، تولّد تأثيراً مماثلاً عبر الطريقة التي تتسلسل فيها فيما بينها. وإن أبرز الأنماط السببية التي نراها ضمن حقل العمل في روايةٍ ما ذات نوعين: إما أنه حدث يثير حدثًا آخر (هذه حال قصة المغامرات الكلاسيكية)؛ أو أن الحدث الجديد يساهم في الكشف عن حقيقة

خفية. لكن أيًا من هذين الشكلين للسببية غير ممثَّل في كتابنا. ولسنا نرى أي سرّ، فالسببية الحديثة تقتصر على تعاقبات من نوع: رحيل، سفر، وصول. وهنالك نوع آخر من السببية المتعلقة بالرواية النفسية: إذ تسهم الأفعال كلها في تكوين الطبع (على نحو يتعارض بعض الشيء مع **الطبائع** لدى لابروير، حيث تنجم عن الطبع سلسلة من الأفعال التي تجسده). لكن لايسعنا القول إن هاينريش يمثل طبعًا، كما أن فن التحفيز النفسي غريب عن نوفاليس كل الغرابة. وأخيراً، لانقع أيضًا في هذه الرواية على تلك السببية التي أسميتها «إيديولوجية» والتي تقوم على أن الأفعال كلها تنشأ عن قانون مجرد، وعن مفهوم لطبيعة الإنسان الأخلاقية، على سبيل المثال، على نحو ما نشأ في العصر نفسه تقريبًا في قصة **أدولف** لبنجامان كونستان.

غير أن الأحداث المختلفة التي يرويها **أوفتر دينغن** لا تفتقر إلى الترابط. فهي تساهم كلها، كما في الرواية النفسية تقريبًا، في تكوين هاينريش: ليس في تكوين طبعه بل في تكوين فكره. فكل لقاء تالٍ يجعله يكتشف قسمًا من البشرية أو من العالم ويغني كيانه الداخلي. وليس هنالك، على كل حال، مايفُضُل التذكير بأقوال نوفاليس: حياة هاينريش نموّ سرّي ومتكتّم للقوى الباطنية». «يبدو أن مايرى وما يسمع لم يكن يرمي كله إلى نزع رتاج جديد من داخل نفسه، وفتح نافذة جديدة له». ويعبِّر **مقتطف** عن ذلك تعبيراً قويًا أيضًا: «نقع أخيراً في **هاينريش** على وصف شامل للتجلّي الداخلي من أعماق الروح (innern verklärung des Genüts)». وتحوُّل القصة الجوهري ماثلٌ حقًا لكن مايتحول هو الـ (Genüt) (الروح) ليس إلا. ويتُرجم هذا التحول بشكل كامل بأحداث داخلية، يقدم نوفاليس، أكثر مما تقدم القصة، وصفًا شاملاً لها.

٢ ـ **الترصيعات**. ليس للترصيعات بأي حال الدور نفسه الذي نقع عليه في رواية **دون كيشوت** على سبيل المثال. بل يسعنا أن نقول، ونحن نأخذها

بمجموعها بعين الاهتمام: إنها ليست سردية إلا على نحو استثنائي. فهي في معظم الوقت، وعلى نحو ما رأينا، أناشيد أو ملاحظات مجردة جاءت على نحو ترصيعي. وغالبًا مايقول نوفاليس أيضًا . . إن هنالك قصة، لكن من غير أن يوضح المضمون، تلك هي الحال في الفصل الأول بالنسبة لأقوال الغريب أو حلم الكاهن. ويكتفي في أماكن أخرى بعبارات مثل قوله: «سمعت يومًا ما كان يروى عن الأزمنة الغابرة»؛ «إذا كانت لديه فكرة عن العالم، فإنما جاءته حصراً عبر القصص التي أتيح له أن يسمعها»؛ «شرعت أم هاينريش تحدثه عن حياة البهجة التي يعيشها الناس في سْواب، وتقص عليه آلاف القصص عن تلك البلاد». «دار الحديث حول الحرب واستُحْضِرت ذكرى مغامرات الماضي» إلخ. هذا ونوفاليس أشد تنبُّهًا لتمثيل الإيضاح منه إلى نسخ البيان. ولنأخذ أيضًا مثال أول قصة لشاعر قام الباعة بسردها. يقول هؤلاء إنهم صادفوا أثناء أسفارهم شخصًا قص قصة شاعر قام بكتابة حكايات رائعة. غير أن هذه الحكايات التي تأتي في نهاية ترصيع ثالث لايجري سردها.

أما إذا أخذنا الترصيعات القليلة والسردية بشكل خالص (حكاية الباعة الثانية، علاقات سوليما وعامل المنجم والزاهد، وقصة كلينغسور)، حتى ونحن ندع جانبًا كل ماهو في داخل هذه الحكايات ويميزها عن الحكايات التقليدية، فلا يسعنا إلا أن نؤكد أن حيدانها بالنسبة للقصة الأولى يجعل الأحداث المروية أقل ثباتًا ويدخل مسافة إضافية بينها وبين القارئ.

٣ ـ **التوازي**. يتحكم الميل إلى التشابه أو إلى التماثل بعلاقات عدد كبير من عناصر الرواية. ويلخص تيك في الموجز هذه الظاهرة فيقول: «إن الاختلافات كلها قد جرى إظهارها هنا، وتبدو العهود من خلالها وهي تتباعد والعوالم وهي تتعارض بعداء». فالتوازي الرئيس قائم بين القسمين. أما وأن القسم الثاني لم يكتب قط، فينبغي أن ندع الكلام لتيك أيضًا: «هذا القسم الثاني يحمل اسم

الإنجاز، مثلما تلقى القسم الأو ل عنوان **الانتظار**، لأن علينا أن نرى في القسم الثاني حلاً واكتمالاً لكل ماكان في الأول يقتضي التخمين أو الاستشعار». وهكذا كان بوسع هاينريش أن «يعيش من جديد، وضمن مجال أوسع من مجال القسم الأول، تجربته مع الطبيعة والحياة والموت والحرب وبلاد الشرق والتاريخ والشعر.

يتضاعف ذلك التوازي العام بطرق عدة جداً. فقد رأينا التشابه بين أحلام الأب والابن. ويعلن تيك أيضاً، في بداية القسم الثاني أن «البستاني العجوز الذي يبادله هاينريش الحديث هو العجوز نفسه الذي كان استقبل فيما مضى والد هاينريش». وحين يلتقي هانيريش ماتيلد يقول في نفسه: «أليس هذا مشابهاً لحلمي كل الشبه، حين جاءتني رؤيا الزهرة الزرقاء؟». ونرى من ناحية أخرى أن التماثل بين الشخوص متقدم جداً لدى نوفاليس، الذي يدوّن في مخطط خاص بالقسم الثاني: «كلينغسور هو عاهل الأطلنتيد. ووالدة هاينريش هي الخيال. والده هو الحسّ. شفا ننغ هو القمر، أي الملك. وجامع الأثريات هو عامل المنجم وهو لوفير أيضاً. (...) الإمبراطور فريدريش هو أركتور». وماتيلد هي أيضاً سياني وهي سوليما في الوقت نفسه (وأيضاً الشعر والزهرة الزرقاء وإيدا) ويكتب نوفاليس قائلاً: «الفتاة هي ثلاثية الواحدة (dreieiniges Mädchen)». إنها كلها، على نحو ماكان يقول، «وجوه لوحة» يُدعى الناس لمقارنتها وإجراء تبادل داخلي فيها:

وحين تأتي قصة مرصَّعة مشابهة للقصة التي رصّعتها، إذن حين يشبه الجزء الكل، أو إذا استخدمنا لغة نوفاليس، حين يجد المرء «صورة مختصرة للعالم الكبير»، يكون حيال مانطلق عليه اليوم القصة في الهاوية. وإنه لما يثير الدهشة في **أوفتر دينغن** ذلك الفيض من الصور. وهي هنا من نوعين اثنين: فالبعض منها يتكلم عن الفن أو عن الشعر بشكل عام (عن الرمز)، والبعض الآخر عن ذلك الكتاب الخاص (الرسالة). ولن يدهش المرء للنوع الأول: يروي تيك عن تطلع نوفاليس إلى كتابة روايات أخرى يعالج فيها موضوعات مغايرة «على نحو مافعل

ذلك في ميدان الشعر في **أوفتر دينغن**». فالشخصية الرئيسة في الكتاب شخصية شاعر. وتدور على ألسنة الباعة والزاهد وهاينريش، وكلينغسور بشكل خاص، أحاديث متطورة جداً حول الشعر. ورأينا فضلاً عن ذلك، أن الأحاديث حتى وهي تتناول أنماطًا من الناس، ما كانت لتخرج عن الموضوع حقًا. وتتكرر حال وضع القصة في الهاوية أيضًا مراراً وتكراراً. فلقد صادفناها، مجزوءة على الأقل في أحلام البداية. وتكشف لنا اختلاطات الشخوص عن حالات أخرى: فالقصة التي تملأ القسم الثالث إنما هي صورة موجزة للمجموع، مادام كلينغسور هو ملك الأطلنتيد وهاينريش هو الشاعر الذي يتزوج ابنته. والحال هي كذلك بالنسبة لحكاية كلينغسور نفسه. إن **المتعلقة** المقتطفات بالكتاب تعلن عن انعكاسات أخرى غير محققة: «قصة **الرواية** نفسها». إنها تقص على هاينريش قصته هو».

أما الوضع في الهاوية على أكمل، وأشد إثارة للدهشة فهو ذلك الذي نقع عليه في الفصل الخامس، حيث يكتشف هاينريش قصته الخاصة في كتاب من كتب الزاهد. صحيح أنه لايفهم لغة الكتاب، لكنه يستطيع استخلاص القصة من خلال المنمنمات الملونة. إن التشابه «كامل ومدهش». بل يرى «منمنمة ملونة يتعرف فيها على المغارة وعلى عامل المنجم العجوز والزاهد إلى جانبه»: يرى نفسه تقريباً وهو ينظر إلى الصور التي تظهره وهو ينظر إلى الصورة، إلخ. أما الفارق الوحيد فهو فارق الزمن: «كانوا جميعًا يرتدون بزات، تبدو كأنها تعود إلى عصر آخر». ويضيف الزاهد «إنها رواية حول المصير العجيب لشاعر، وتعرض فيها العبقرية ضمن تعدد أشكالها وتبجّل تبجيلاً ساميًا». ويغدو التوازي مثيراً حقًا للانفعال حين يقال لنا، وقد أضحى مصير **هاينريش فون أوفتردينغن** معروفًا، «إن النهاية في المخطوط مفقودة».

ويكتشف القارئ إلى جانب حالات التكرار تلك وحالات التشطير، حالات من نوع آخر. تتعلق فقط بطريقة إدراك الشخصيات للعالم المحيط بها.

فحياتهم ملأى بالأحاسيس السبقية: وعليه فأم هاينريش ترى مسبقًا أن هاينريش سوف يلتقي بفتاة عند شفا ننغ. أما هاينريش نفسه فلديه حدس، وهو يغادر مدينته، بالمسير الطويل الذي ينتظره. فيشعر بنفسه «وقد امتلأت تمامًا بالأحاسيس العذبة المسبقة» لدى لقاء ماتيلد. حتى أن الشخوص، بصرف النظر عن الحدث الواقع، يشعرون بأنهم قد عاشوا ذلك الحدث من قبل: فلم يعد في هذا العالم، حيث فقد الدوران الزمني انسجامه، من تجربة أصلية، فالتكرار هو البدئي والشعور بـ«المعروف مسبقًا» قد غدا عامًا. «تولَّد لدى هاينريش الإحساس، بعد أن صمت العجوز، بأنه قد سمع ذلك النشيد في مكان ما». «كانت نفس هاينريش تمتلئ إحساسًا بالسابق رؤيته، وكان لديه انطباع بأنه يَعبر رحاب قصر الأرض الباطني والسري». ويجد الإحساس نفسه لدى كلينغسور تفسيراً جزئياً على الأقل عبر إلفة هاينريش لكتاب الزاهد: إن الأشكال المختلفة للتوازيات تعلّل نفسها على نحو متبادل.

٤ ـ المجازية. إن النزوع المجازي، أي الإلزام الموجه إلى القارئ حتى لايكتفي بالمعنى الأولي للكلمات التي يقرؤها، بل أن يبحث عن دلالة ثانية لها، ذلك الميل كان يعيه نوفاليس الذي كان يتكلّم في مسوداته عن «رهبة مجازية» وعن «شخوص مجازيين». كذلك يشير تيك في الموجز إلى «الطبيعة المجازية» ويخلص مستنتجًا: «إن كل شيء يؤول إلى المجاز وينصهر فيه» وذلك إلى حد دعا نوفاليس لأن يدوّن على سبيل الاحتراز: «لكن ليس مفرطًا في المجاز».

يفرض المجاز نفسه من ناحية أخرى على نحو كامن في قصة كلينغسور. فهنالك دلائل كثيرة عليها. أحدها واضح ويتمثل باختيار أسماء الأعلام، كما هي الحال في التشخيصات المجازية. فتطلق على الشخوص أسماء مثل: ايروس، سكريب فابل، أورور، سولي (شمس) لون (قمر)، ذهب، توتياء وهكذا

دواليك. أما الآخر والأكثر انتشاراً فيتمثل في صعوبة الفهم لتسلسل القصة، إذا ما اكتفينا بالمعنى الحرفي للكلام. إن الفوطبيعي (عدم التماسك النموذجي) وغرابة التسلسلات (عدم التماسك التعبيري) يؤديان هنا دور المؤشرات للمجاز، ويرغماننا على السير فوق طريق للتفسير مستقلة عن التواصل الدلالي الرئيس.

يبدو لي عند هذه النقطة أن بوسعنا أن ننظر إلى استمرارية التعارضين، تعارض الأجناس وتعارض الناس، على أنها حقيقة قائمة. ويبقى لنا أن نتساءل إن كان تعبير «شعري» صحيحاً أو أن نتساءل من وجهة نظر أخرى عن السبب النصّي الداعي لوجود تلك الأساليب كلها. فيسعنا أن نقول على الفور، إن أي واحد منها ليس شعرياً على نحو محدّد، إذا ما وقفنا على الأقل لدى وصفها العام. إن الترصيعات والتوازي بشكل خاص يمكن مراقبتها بكل يسر في الروايات الأكثر روائية (أو سردية). وإن تضافر الخصائص النصّية الأربع (ضمن أخرى) يستطيع وحده أن يحدث ذلك الانطباع؛ فهي تحدد نفسها بالتبادل، وتدعونا إلى تفسيرها بطريقة أو بأخرى، وهي تنساق بفضل حضورها المتضافر في الاتجاه عينه. وليست تلك الأساليب بشعرية، إن كانت كذلك، إلا بواسطة ما يوحدها. ولا يغربنّ عن البال، فضلاً عن ذلك، أن ما أقوم بتحليله هنا هو حدسي أنا عن «الشعري»، وليست الفكرة التي كان نوفاليس يكوّنها عنه (مالم تكن الفكرتان متطابقتين، وذلك ممكن).

من ناحية أخرى، لا أجد قاسماً مشتركاً وحيداً للخصائص النصية الأربع الآنفة الذكر، بل أجد اثنين: الأول يتمثل في إلغاء التسلسل المنطقي الزماني للأحداث، واستبداله بنظام من «التطابقات». فيسود في رواية **هاينريش فون أوفتر دينغن** عكس ما كان نوفاليس يدعوه «الدرب الصعبة وبلا نهاية، درب التجربة»، أو أيضاً «السلسلة المتواصلة للأحداث» التي توجه رواية «الأبطال»، والرواية السردية. ولقد جرى الحصول على هذا التأثير بشكل خاص (أ) عبر

التوازيات: التشابه من جانب الشعراء، والاختلاف من جانب الأبطال. (ب) عبر نمط تسلسل الأفعال. (جـ) عبر الاستطرادات الناجمة عن الترصيع. أما الثاني فهو الميل إلى هدم كل تمثيل: ففي حين أن وصفًا (ساكنًا) للعالم الحسي يفلت من ضربات المجموعة الأولى من الأساليب، فإن الوصف والسرد حاليًا، أي كل تخيّل، كأنما ترقّقا فأصبحا شفافين. وتساهم في ذلك قبل كل شيء مقاطع المناقشات العامة (التي يتولاها الكاتب أو الشخوص) والقصائد، وبطريقة أخرى النزوع المجازي. ويقع الفارق هنا على سوية عقد القراءة الذي يربط القارئ بالنص: تحمل القراءة الشعرية قواعدها الخاصة، التي لاتنطوي، كما هي الحال مع التخيّل، على بناء عالم خيالي.

كان كلينغسور يقول: «الشعر هو الطريقة التي يسلكها الفكر الإنساني في مشيته» فلا تفسح المجال لأي جنس آخر إلى جانبها. لكنه كان يضيف أيضًا: «أن الشاعر، وليكن بطلاً أيضًا، إنما هو حقًا رسول إلهي». فكانت تلك طريقة للعثور على الاختلاف، مادامت الأجناس الأدبية هي الإسقاط النصّي لتنوّع المواقف التي يتخذها الناس في الحياة.

-٩-

الومضات

حكمتي مزدراة كما الفوضى فما عدمي حيال ماينتظركم من ذهول؟

رامبو، (حيوات)

ليست «مشكلة **الومضات**»، حقًا، هي مشكلة تسلسلها الزمني، بل مشكلة الدلالة: عمّ تتكلم تلك النصوص العويصة؟ وما الذي تعنيه؟ أمّا وأنّ الأدب حول رامبو غزير غزارة خاصة، فلا يسعنا التخلي عن الالتفات صوبه سعيًا وراء العثور على اجابة. وعلى الرغم من أن الكتّاب عكفوا بأكثريتهم على أسفاره إلى انكلترا أو إلى هراري، وعلى تجاربه الجنسية المثلية أو تعاطي المخدرات، أكثر مما عكفوا على معنى تلك النصوص، فهنالك على الأقل تقدير عدد لابأس به من الدراسات المخصصة لتفسير **الومضات**. إلا أن الانطباع الذي أحتفظُ به، لدى قراءتها، أنها تظل أدنى من المشكلة الحقيقية التي يطرحها ذلك المجموع من «القصائد نثرًا»، أو أعلى منها. عليّ إذن، من أجل أن أحدّد ردّة فعلي الخاصة حيال النص، أن ألخّص على جناح السرعة المواقف المختلفة التي أثارتها في الماضي، وأن أفسّر ما يجعلني غير راضٍ عنه.

سوف أطلق على شكل أول من رد الفعل حيال نص رامبو اسم **النقد الافهيميري (المؤمن ببشرية الآلهة[1])**، والذي لايسع المرء حقًا، في نظري، أن

---

(١) نسبة إلى الكاتب الإغريقي افهيميروس الذي عاش في القرن الثالث ق.م. وقال إن آلهة اليونان وأشخاص الميثولوجيا إنما هم بشر جرى تأليههم بفعل خوف شعوبهم منهم أو إعجابًا بهم. (م).

يصفه بـ «التفسير». فالكاتب القديم افهيميروس، كان يقرأ هوميروس مَصْدَراً للمعلومات حول ماورد وصفه في الملحمة، أشخاصاً وأمكنة، على أنه يقرأ قصة مطابقة للحقيقة (وغير خيالية). فالقراءة الافهيميرية تخترق النص آنيًا بحثًا عن دلائل على عالم واقعي. ومهما يكن الأمر مدهشًا، فإن نص رامبو، الذي يبدو رغم كل شيء ضئيل المرجعية فيما يرمي إليه، قد قُرِئ في الغالب على أنه مصدر معلومات عن حياة الشاعر. ولايخلو الأمر من عنصر المخاطرة، لاسيما أن تلك الحياة تظل فضلاً عن ذلك مجهولة، وأن النصوص الشعرية تشكل في الغالب العنصر الوحيد المتوفّر لدينا: نحن نبني سيرة الأديب الذاتية انطلاقًا من أعماله الأدبية؛ ومع ذلك نوحي بأننا نشرح أعماله انطلاقًا من سيرة حياته!

ولنحكم على ذلك اعتماداً على مثال من أحد نصوص **الومضات** الأكثر يسراً على الفهم: **عمال**. فعبارة «تلك الضحوة الدافئة من شهر شباط» والإشارة إلى أن مكان الحدث ليس الجنوب، يؤدّيان بأنطوان آدان إلى الشرح التالي: «نحن في أحد بلدان الشمال، في شهر شباط، والحرارة معتدلة. الواقع أن الحرارة كانت لطيفة على نحو خاص بين أعوام ١٨٧٢ وحتى ١٨٧٨ (قريبة في المتوسط من الصفر في أوسلو). ودار كلام عن سفر رامبو إلى هامبورغ في ربيع عام ١٨٧٨، ويمكن لتلك الإشارة الغامضة، مع تعديل يسير، أن تتلاءم مع قصيدة **عمال**.» وذلك ماستدعى رداً من شادفيك بأن تاريخ القصيدة يعود إلى شباط ١٨٧٣، لأن جريدة **التايمس** تشير إلى فيضانات حصلت في لندن في كانون الثاني من العام نفسه. هذا والقصيدة تتكلم أيضًا عن المياه «المتخلّفة عن فيضان الشهر السابق». ينبغي على النقاد أن يبرهنوا على أنهم يتمتعون بذكاء شرلوك هولمز، وهم ينقّبون في تقويم وقائع الأرصاد الجوية طيلة عشرة أعوام تقريبًا. وليسوا رغم ذلك في حال تمكنهم من توثيق فرضياتهم، لفرط الفقر المتمثّل في الفرضية الأولية (حتى لو أنها معدلة «تعديلاً بسيطًا»).

يبقى مؤكداً أن المشكلة لاتكمن هنا. فيحتمل أن تتوافق دلالات النص مع تاريخ الإرصاد الجوية، حتى أن الانتقال منها إليه يظل محفوفًا بالمخاطر: أنه يتطلب نسيان أبسط تمييز، التمييز بين التاريخ والتخيّل، بين الوثائق والشعر. وماذا لو أنّ رامبو لم يتكلم عن فيضان واقعي أو عن شتاء دافئ مرَّ حقًا؟ إن الواقع المتمثل في قدرتنا على طرح هذا السؤال، والرد عليه إيجابًا يجعل كل ماقام به آدان وشادفيك من بحث وتنقيب غير ذي صلة بالموضوع. وحسبنا، كي نعرف ذلك، أن نقرأ ماكتبه رامبو نفسه: «لن تكون ذاكرتك وحواسك سوى الغذاء لاندفاعك الخلاق». (فتوة ٤).

هب مع ذلك أن النص يصف حياة رامبو حقًا. إن هذا يدعوني إلى التردد في إطلاق اسم التأويل على طرح مماثل، فهو يشكل عند الضرورة مساهمة في التعرف على سيرة الشاعر الذاتية؛ من غير أن يمثل أدنى شرح لنصّه. قد يكون فيرلين هو المقصود بـ«الدكتور الشيطاني» في **المتشردون**، على نحو ما تنافس على تكراره كافة الشارحين اللاحقين لفيرلين نفسه، وأن المياه «العريضة مثل ذراع بحر» في **الجسور** قد تكون وصفًا لنهر التاميز، وفقًا لرغبة سوزان برنار على سبيل المثال. لكن معنى النص لم يُشرح بتحديد هوية المصدر لعناصره (إذا ما فرضنا أن التحديد جرى). إنما يتحدد المعنى لكل كلمة وكل عبارة وفقًا لعلاقته مع الكلمات الأخرى والعبارات الأخرى في النص نفسه. وأجدني حائراً أمام ضرورة الإيضاح لبدهيةٍ مماثلة، لاتبدو في نهاية الأمر قائمة في نظر شارحي رامبو. وعليه فحين تكتب سوزان برنار بخصوص **ملكية**، وهو نص آخر من **الومضات**، واضح وضوحًا خاصًا، فتقول: «يبقى النص غامضًا ضمن الحالة الراهنة لمعارفنا»، فإن ملاحظتها تبدو مجانبة للمسألة تمامًا. فليس من شأن اكتشافٍ طارئ، ولا من مفتاح من السيرة الذاتية، أن يجعلا النص أكثر وضوحًا (فهو لا يحتاج لذلك من ناحيته)، لأن المبرر الذي غذّى «الذاكرة» و«الحواس» لا يساهم في بسط المعنى.

يمثل **النقد الاتيولوجي** (السَّبْمرضي[1]) موقفًا ثانيًا حيال نص رامبو. فلا يسعنا في الحقيقة أن نتكلم عن شرح هنا أيضًا: فبدلاً من السعي وراء المعنى، نتساءل عن العلل التي دفعت برامبو لأن يعبِّر عن نفسه على ذلك النحو: فالشفافية المرجعية تخلي المكان هنا لشفافيةٍ موجهة صوب الكاتب الذي ليس نصه التعبير، بحصر المعنى، بل العارض المرضي. أما الشرح الأكثر يسراً فهو: إن كان رامبو يكتب تلك النصوص غير المتماسكة، فذلك لأنه يتعاطى المخدرات. إن رامبو يكتب تحت تأثير الحشيش. صحيح أن بعض القصائد مثل **ضحى السُّكْر**، يمكن أن تعطي الانطباع بأنها وصف لتجربة مخدِّر. لكن الأمر ليس بدهيًا. ولو كان كذلك ماأضاف شيئًا إلى فهمنا للنص. وإن قيل لنا إن رامبو تعاطى الحشيش حين كتب هذه القصيدة أو تلك، فالمعلومة ضئيلة الصلة بموضوع شرح النص، ضآلة معلومة تقول أنه كان يكتب وهو في مغطس الحمّام أو وهو يرتدي قميصًا ورديًا، أو إن نافذة غرفته كانت مفتوحة. هذه المعلومة قد تساهم في اقصى مدى لها في وظيفية الإبداع الأدبي. أما السؤال الذي ينبغي أن نطرحه ونحن نقرأ **ضحى السُّكْر** ونصوصًا أخرى مماثلة فليس: هل كان كاتب القصيدة تحت تأثير المخدر أم لا. لكن: كيف نقرأ هذا النص إن لم نتخلّ عن البحث عن المعنى؟ وكيف نفعل حيال عدم التماسك هذا، أو حيال هذا المظهر من عدم التماسك؟

وتنتمي أيضًا للنقد السبمرضي التعليقات القائلة: إن هذا النص يبدو عجيبًا لأنه يصف عرض أوبرا، أو لوحة مصورة أو قطعة محفورة. أو أن رامبو، كما يقول «دولاهي» عن قصيدة **أزهار**، مستلق فوق العشب إلى جوار بركة، ينظر إلى النباتات المجاورة. فيما يتخيّل «تيبوديه» من ناحيته، عن قصيدة **صوفي**، رجلاً أرهقه السير، راقدًا على الأرض، ينظر إلى السماء وقد ارتد برأسه إلى **الوراء**. فهنا أيضًا، يكتفي الناقد بأن يشخِّص (بطريقة اشكالية جدًا) التجربة التي يمكن

---

(١) المتعلق بأسباب المرض

أنها حثّت رامبو على كتابة ذلك النص، فلا يتساءل عما يعني. إلا أن طرحاً مماثلاً، يمكن أن يتحول ضمن إطار التأويل، بشرط أن لايكون الكلام عن اللوحة التي يمكن أنّ رامبو رآها بل عن اللوحة التي يرسمها لنا نصّه. إذن بشرط أن يكون الكلام عن التأثير التصويري (لا عن المبرِّر).

يبقى الموقفان النقديان الآخران اللذان أرغب في تمييزهما هنا، والمنتميان إلى التأويل أيضاً. إنهما يقومان على شرح معنى النص أو تنظيمه. إلا أنهما يفعلان ذلك بطريقة تبدو لي أنها تطمس مايميز **الومضات** أكثر، فتهمل إذن من رسالتها القسم الأكبر أهمية. أما الحال فبسيطة نسبياً مع النقد الباطني. إن **الومضات**، مثلها في ذلك مثل أيّ نص غامض، قد لاقت تفسيرات باطنية عديدة، جعلت كل شيء واضحاً؛ فكل عنصر من عناصر النص، أو كل عنصر ذو إشكالية على الأقل، يجري استبداله بآخر مأخوذ من رواية مختلفة، من الرمزية الشاملة ومن التحليل النفسي، حتى الكيمياء. وعلى ذلك فإن «ابن الشمس» العجيب في **«المتشردون»** هو الوحدة أو الحب أوالفرعون. وقوس قزح في **مابعد الطوفان** هو الحبل السُّري. أما **أما الأزهار** فهي الجوهر النقي الكامن في المعدن. هذه التفسيرات لايمكن نفيها أو تأكيدها على نحو قاطع. وذلك مايجعل نفعها غير ذي بال. يضاف إلى ذلك أنها تفسِّر النص قطعة فقطعة، من غير أن تأخذ تركيبه بعين الحسبان، وأن النتيجة النهائية، الواضحة كل الوضوح، لاتفسح المجال أمام شرح الغموض الابتدائي: مالذي جعل رامبر يلهو بترميز أفكار سطحية بعض الشيء؟

أما الموقف الرابع والأخير حيال نص رامبو فقمين بأن نسميه **النقد النموذجي**. وتأتي الانطلاقة هنا من المسلمة، الجلية أو الضمنية، بأن الاستمرار يفتقر إلى الدلالة. وأن مهمة الناقد تقوم على تقريب العناصر المتباعدة بعض الشيء ضمن النص، من أجل إظهار تماثلها أو تعارضها أو القرابة بينها. وأن النموذج. بكلمة موجزة، وثيق الصلة بالموضوع، أما النظم فلا. ويتلاءم نص رامبو، مثله في

ذلك مثل أي نص آخر، مع تلك العمليات، سواء جرت على الصعيد الموضوعي أو الدلالي البنياني أو النحوي والشكلي. إلا أنه لايبقى على أثر ذلك من فارق في الوضع بين **الومضات** وبين أيّ نص آخر تحديداً. ذلك أن الناقد النموذجي يعالج النصوص كلها وكأنها **ومضات**، لانظام فيها ولاتماسك ولااستمرارية، لأنه لن يقيم لهذه الخصائص وزنًا إن وقع عليها، ولأنه سيقيم مكانها النظام النموذجي الذي قام هو باكتشافه. لكن ماكان يحتمل سابقًا أن يبدو موضع أخذ وردّ في تحليل نصوص أخرى (مسلمة عدم الملاءمة للبعد النظمي، والاستمرارية الاستدلالية والسردية) يأتي بنتيجة غير مقبولة في حال **الومضات**، إذ لم يعد بحوزتنا من وسيلة لقول السمة الصارخة في ذلك النص، ألا وهي عدم تلاحمه السطحي. فلم يعد بوسع الناقد النموذجي، لكثرة ماعالج من النصوص على أنها كلها **ومضات**، أن يقول ما الذي يفرّق **الومضات**. نفسها عن النصوص الأخرى.

وبودي أن أصوغ، حيال تلك الاستراتيجيات النقدية المختلفة، موقفًا آخر، يتراءى لي أن نص **الومضات** يطالب به مطالبة ملحّة. إنه يقوم على أخذ صعوبة القراءة على محمل الجد، وعلى عدم عدّها حادث مسار، أو عجز طارئًا على الوسائل التي كان ينبغي أن تقودنا إلى المعنى الدقيق، لتصنع منه موضوع تفحصنا نفسه؛ وعلى التساؤل: أليست الرسالة الرئيسة لـ «الومضات»، كامنة في نمط ظهور المعنى نفسه، (وربما اختفائه)، بدلاً من أنها كامنة في مضمون قائم على التفكّكات الموضوعية أو العرضية؟ بلى، فليس لتفسير النص، من أجل التمركز على صعيد آخر، أن يفسح المجال، في حال الومضات، أمام **تعقيد نص** من شأنه أن يوضح بكل جلاء الاستحالة المبدئية لكل «شرح».

فحين يذكر نصٌ لرامبو أحد العوالم، يتخذ الكاتب في الوقت نفسه كافة الإجراءات الضرورية ليجعلنا ندرك أن ذلك العالم ليس **حقيقيًا**. وسوف نكون حيال كائنات وأحداث فوطبيعية وأسطورية مثلما هي حال الانمساخ الثلاثي في

بوتوم، والإلهة في **فجر**، والملائكة في **صوفي**، أوحال الكائن ذي الجنس المزدوج في **أثري**. وهنالك أشياء وأماكن تبلغ أبعاداً لم تُشهد البتة: «تلك القبة هيكل من الفولاذ الفني المشغول، يبلغ قطرها خمسة عشر ألف قدم تقريباً». (**مدن ٢**)، «هياكل الكاتدرائية المئة ألف» (**بعد الطوفان**)، الدارة وتوابعها التي تشكل شامخة كمثل اتساع الجزيرة العربية (**شامخة**)، أو الجسور التي لاتحصى بأشكالها المختلفة (**الجسور**). أو أشياء يمكن ببساطة أن توجد حسياً غير أنها لامعقولة إلى حد يجعل المرء يتخلى عن الإيمان بوجودها: فتلك حال الجادات الكبرى من البلّور في **عاصمي** وجادات كبرى من المنصات في **مشاهد**، والكاتدرائية وسط الغابة في (**طفولة ٣**) و «بيوتات (شاليهات) من البلّور والخشب تتحرك على قضبان حديدية وبكرات لامرئية» (**مدن ١**) والبيانو في جبال الألب والفندق الفخم في القطب (**بعد الطوفان**).

حين تأتي دلائل جغرافية، لتروي على مايبدو تعطّش افهيميروس وتسمح بالتعرف على الأماكن التي يدور حولها الكلام، ويقوم رامبو، كأنما بدافع من السخرية، بعملية خلط متعمَّدة للبلدان والقارات. فالشامخة الأسطورية تذكر بايبيريا والبيليبونيز، وباليابان والجزيرة العربية، وبقرطاجة والبندقية، وأثينا وألمانيا وسكاربرو بروكلين، وكأن ذلك كله لايكفي، فتذكّر بكل من «إيطاليا وأميركا وآسيا» (شامخة». أما الصنم فهو «مكسيكي وفلامنكي» معاً، وتحمل المراكب أسماء «يونانية وسلافية وسلتية» (**طفولة ٢**). كذلك فالارستقراطيات هي ألمانية ويابانية وغوارانية (**عاصمي**). وتتلاقى في مساء تاريخي كل من ألمانيا والصحار «التتارية والامبراطورية السماوية وإفريقيا وحتى «البلاد الغربية». فأين يقع البلد الذي تصفه تلك النصوص؟ ذلك مالن يتوصّل إلى جلائه الخصام العلمي بين أنصار جاوا واختصاصيّي انكلترا.

وغالبًا ماترد عبارة في النص أو كلمة لتقول بكل وضوح إن الشيء الموصوف ليس سوى صورة أو توهّم أو حلم. فالجسور اللامعقولة تتوارى تحت نور الشمس: «يبدِّد شعاع أبيض، ساقط من أعلى السماء، تلك الملهاة» (لجسور)، أما إحداثيات المدن الأسطورة فتعطى بعناية: «أية أذرع قويّة، أي موعد جميل، سيرد إلى تلك المنطقة التي تُقْبِل منها أدنى حركاتي؟» مدن١). إن الكائنات المذكورة في **عاصمي** هي «مخارق[1]». فلم يعد الحلم بالنسبة لرامبو عنصراً موضوعيًا، على نحو ماكان عليه بالنسبة لبودلير على سبيل المثال، وإنما هو رمز قراءة، ودلالة على الطريقة التي ينبغي أن نفسر بها النص الذي يقع عليه نظرنا. فالأشخاص في **استعراض** يلبسون «وفقًا لذوق الحلم **الرديء**». ويَعْبُرُ «حوذي ودواب حلم» **ليلية سوقية**، والحلم هو ماترويه **السهرات**. هذا وجرت الإشارة منذ زمن طويل إلى المفردات المسرحية «الأوبرالية» في **الومضات**. أليس لنا، بدلاً من أن نرى فيها البرهان على أن رامبو كان يتردّد على المسرح، لدى إقامته في لندن، أن نستخرج منه الدليل على الطابع التخيلي والوهمي للموضوع الذي نتكلم عليه؟ أليس اللاوجود هو الذي يميز الكثير من الأشياء الأخرى المذكورة في «انعام مستحيلة» لِـ **مساء تاريخي** في «فنادق لم تعد تفتح أبوابها إلى الأبد» (**عاصمي**) وفي حدائق قصور لامرئية ـ «ليس هنالك على كل حـال من شيء صـالح لأن يرى» (**طفولة ٢**)؟ إن كـافـة المناطق في **الومضات**، لا ألازهار القطبيـة المذكـورة في **بربري** فقط، جديرة بهذا التفسير القاطع والحاسم: «إنما لاوجود لها».

ومع أن الدليل على الطابع المختلق للمرجع ليس سـوى الطريقـة الأكثـر اصطلاحية للتشكيك في قدرة النص على استحضار العالم. نلاحظ في الواقع، إلى جانب تجريد المرجع من أهليته، فعلاً مخادعًا أكثر حول القابلية المرجعية للخطاب نفسه. فالكائنات التي يشير إليها نص **الومضات** غير محددة أساسًا،

---

(١) إفراط في استخدام التأثيرات الناشئة عن الوسائل الخارقة في الآداب والفنون.

فلا ندري من أين أتت ولا أين تتكلم، تبدو الصدمة التي تسببها كبيرة، لاسيما أن رامبو لايبدو عليه أنه يلحظ ذلك اللاتحديد، فيواصل استخدام أل التعريف لدى تقديمها، وكأن شيئًا لم يكن. هنالك الـحجارة الكريمة، و الـأزهار، والشارع الكبير، والبسطات والدم والسِّيركات واللّبن والقنادس وكؤوس القهوة والبيت الكبير والأطفال بثياب الحداد والصور الرائعة والقوافل: ذلك الكَمُّ من الأغراض والكائنات التي ينبق البعض منها إلى جانب البعض الآخر (في بعد **الطوفان**)، من غير أن ندري ماخطبها ومن غير أن يلحظ الشاعر جهلنا، في الوقت نفسه، مادام يتكلم عنها كأننا على دراية بحقيقة أمرها. فكيف لنا أن نعرف ماحقيقة «الفتحة الأوبرالية» دون تفاصيل أكثر ومن غير أي دليل؟ وكاكُنَّهُ. «الصغير من أجل العاصفة»؟ وما هي تلك«الأشجار الضخمة الخانقة»؟ وما «الجري على نباح الكلاب الكبيرة» (**ليلى سوقي**)؟ «والدواب المسالمة» (**طفولة ٤**)، و«العجوز الوحيد الهادئ والوسيم» (**عبارات**)، و«موسيقى القدماء» (**عاصمي**)، والتي تبدو أنها مع كثير غيرها، تستحضر غرضًا بعينه، غير أننا نجهل كل شيء عنه، لعدم توفر معلومة إضافية، بل نلقى أشد العناء في محاولة تخيله: تُلْمَح تلك الأشياء خلال الوقت المتناهي في الصِّغَر والذي تستغرقه ومضة.

إن كل واحد من الأشياء المذكورة غير محدد، إذا ما أخذنا بشكل معزول، لأن استحضاره موجز وسرعته خاطفة. فيسعى المرء حينئذ بحثًا وراء تحديد علائقي للأشياء، بعضها مع البعض الآخر، أو بالنتيجة نفسها، لأقسام النص فيما بينها. والصدمة هنا أشد ماتكون عنفًا: لقد رفعت **الومضات** عدم التواصل قاعدة أساسية لها. وجعل رامبو من غياب التنظيم مبدأً لتنظيم تلك النصوص، ويسري هذا المبدأ على كافة الصّعد، بدءًا من القصيدة الكاملة وحتى الدمج بين كلمتين. ويظهر الأمر جليًا على سبيل المثال في العلاقة بين المقاطع: ليست هنالك أية علاقة. وإذا ما أخذنا فرضًا أنّ كل مقطع من **عاصمي**، على سبيل المثال، يلحضه الاسم الذي

يختتم به ـ ولايني ذلك يطرح معضلات ـ فما العلاقة التي تربط في النص نفسه بين المدينة والمعركة والريف والسماء وقوتك؟ وأما في **طفولة ١** ، فما الذي يبرر الانتقال من الصنم إلى الفتاة، فالرقصات ثم الأميرات؟ إن كافة نصوص **الومضات**، وليس اثنان منها فقط، يمكن أن تحمل هذا العنوان ذا الدلالة: **عبارات**

بوسعنا أن نقول إن الانتقال إلى سطر جديد يدل على تغيير في الموضوع على الأقل ويبرر انتهاء المتابعة. أما الجمل داخل مقطع واحد أو حتى داخل عبارة، فتتكدس على الطريقة غير المنظمة نفسها. فلنقرأ المقطع الثالث من **عاصمي**، وهو معزول عما يجاوره:

> ارفع رأسك: هذا الجسر الخشبي المقوس. بساتين
> السامرة الأخيرة. تلك الأقنعة المضاءة تحت الفانوس
> الذي يسوطه الليل البارد. والحورية الحمقاء ذات
> الفستان الصاخب، عند أسفل الجدول: تلك الجماجم
> المضيئة ضمن مساحات البقل ـ والمخارق
> الأخرى ـ الريف

لكن ماالذي يجمع بين تلك الخوارق كلها داخل عبارة واحدة؟ مالذي يسمح بأن يتابع المرء الكلام في المقطع نفسه فيقول: «بَنَت القنادس» ثم يستطرد قائلاً: «تصاعد البخارُ من كؤوس القهوة في الحانة»؟ (**بعد الطوفان**)؟ ولايعود المرء يدري هل عليه إظهار دهشة أكبر بسبب التشوش في المدينة الموصوفة (**مدن ١**) أو من التفكك في النص الذي يصفها والذي يضع في المقطع نفسه، وجنبًا إلى جنب، الشاليهات والخوابي والأقنية والشعب الجبلية والمهاوي ومنازل وانهيارات وبحراً وأزاهير وشلالاً والضاحية والمغاور والقلاع والضواحي وجادة بغداد... وغيرها كثير. إن أدوات الخطاب المخصصة لتأمين تماسكه ـ الضمائر المتكررة والدقيقة

الدلالة ـ تعمل هنا في غير محلها: «أزهار سحرية تصدر طنينًا. المنحدرات تهدهده» (**طفولة ٢**). لكن من تهدهد؟ «لكن ذلك سيان لديك، تلك الشقيات وتلك المناورات» (**عبارات**) ولكن من هن؟ أو «ذلك الجو الشخصي»، «وارتباك الفقراء والضعفاء على تلك الأصعدة الغبية!» (**مساء تاريخي**). لكن الكلام لم يتناول الأصعدة أو الجو من قبل.

وأما حروف العطف أو الجر التي تعبرٌ عن علاقات منطقية (السببية مثلاً) فنادرة في نص **الومضات**. لكن قلما يأسف المرء لها حين يضع في حسبانه أنها حين تظهر، تجعلنا نلاقي عناءً كبيراً لتبرير استخدامها ـ وبالتالي لفهمها. إن رامبو، بخلاف «النحوي» مالارميه، شاعر معجمي: إنه يجاور بين الكلمات التي تحتفظ كل واحدة منها بإصرارها الخاص، بعيداً عن كل تمفصل. فالصِّلات الوحيدة بين الأحداث أو بين العبارات التي يرعاها رامبو صلات حضور مشترك. وهكذا فإن كافة الأفعال الشاذة المروية في **بعد الطوفان** متوحدة في الزمان، لأنها تصل «بمجرّد أن استقرت فكرة الطوفان». أما أفعال **مساء تاريخي** فتجري «في مساءٍ ما». وأفعال **بربري** «من بعد الأيام والفصول بكثير». وأكثر أيضًا، من الحضور المشترك في المكان، سيكون المثال الأكثر نقاء **طفولة**، حيث يسمح ظرف المكان، «في الغابة»، الذي يُستهل به النص بمواصلة الكلام فيما بعد: طائر، ساعة حائط، مستنقع موحل، كاتدرائية، بحيرة، عربة صغيرة وفرقة من صغار ممثلي المسرح!

يجري التشديد في الغالب على الوجود المشترك المكاني بمرجعيات إيضاحية للمراقب، الذي يُفرض عليه موقفه الساكن عبر صيغ ظرفية مثل «عن يسار»، «عن يمين»، «من فوق»، «من تحت». «عين اليمين يوقظ فجر الصيف ... والمنحدرات عن اليسار ... ». (**آثار العجلات**). «عن اليسار دُبال النتوء الصخري ... وراء النتوء عن اليمين ... وبينما الزمرة من فوق ... وتحت ذلك ... » (**صوفي**). «في شائبة بأعلى المرآة اليمنى ... » (**ليلى سوقي**). «السور المقابل ... » (**سهرات ٢**). إذن لدينا

الانطباع حقًا بوصف لوحة، يقوم به مراقب ساكن يتفحصها؛ وتظهر كلمة «لوحة» فـي **صوفي**، مـثل «صـورة» في **ليلى سوقي**. لكنها صور صنعتها النصوص: يستحضر السكون الوصفي التلوين بالضرورة. وتولّد الجمل الاسمية أثر السكون نفسه، وأثر الحضور المشترك الخالص مكانًا وزمانًا. لكنها فائضة الاستخدام في **الومضات**، فتحتل تارة مراكز استراتيجية ذات أهمية خاصة في النص، كما في **يينغ بوتيوس وسهرات٢ وعيد شتوي، ومساء تاريخي وغمّ، وفيري، وليليّ سوقي وطفولة٢ وضحوة سُكْر ومشاهد**، وتارة تجتاح النص بأكمله كما في **بربري وورع وآثار العجلات ورحيل وسهرات٢**.

لن نندهش بعدئذ من أن هذه النصوص تقبل التقارب «النموذجي»، ففي غياب الصلات الجلية نضع المسألة جانبًا بكل بساطة. وفي غياب النحو، نلتفت صوب الكلمات بحثًا عن علاقاتها فيما بينها، مثلما يسعنا أن نفعل ذلك انطلاقًا من معجم بسيط. لذلك رأينا سوزان برنار تستحضر بحق الشكل الموسيقي وهي تتكلم عن ذلك النص المستغلق وهو (بربري): «تستدعي قصائد رامبو مفردات التلوين والموسيقى ـ وكأنها ليست من اللغة»!) تتكرر العبارة نفسها ثلاث مرات، اثنتان منها في البداية والنهاية. أما الأسماء التي تحف بكل مقطع فتتجمّع في تعجب مشترك: «ياللعذوبة، ياللعالم، ياللموسيقى!». ومن المؤكد أن تثير دهشتنا حالات التكرار المعدلة في **ليل سوقي** وفي **عبقرية** وفي **إلى سبب**، وبالتوازي الصرفي المتصلّب الذي يهيمن على نصوص مثل **تقوى وطفولة٣ ورحيل وسهرات١ وعبقرية**. كذلك الحال على الصعيد الدلالي: يمكن أن نلقى مشقة كبيرة في معرفة مايقصد أن يقول نص **أزهار**، لكن لايسعنا أن نجهل سلاسل تعابيره المتماثلة جداً والمتوافقة مع نصه بكامله تقريبًا: هنالك المواد الثمينة (ذهب، الماس، برونز، فضة، عقيق، اكاجو، زمرد، ياقوت، مرمر)، وأشكال النسيج (حرير، شاش، مخمل، ساتان، سجاد) والألوان (رمادي أخضر، أسود، أصفر، أبيض،

أزرق) . ـ ولسنا ندري ماالذي يربط على الصعيد المرجعي بين هؤلاء الأشخاص، لكنهم يثيرون دهشتنا مثل تعداد النموذج المؤنث: معشوقة، فتاة، سيدات، طفلات، عملاقات، زنجيات، أمهات صغيرات، شقيقات كبيرات، أميرات، أجنبيات صغيرات ... (**طفولة ١**). لكن أليس إغراقًا في البساطة أن نغتبط حيال المصادفة بين طريقة تهمل الاستمرارية وبين نص يجهلها؟ من شأن فيض من الهناء أن يثير القلق.

يغدو الهجوم على النّحو تفاخريًا بشكل خاص حين يبلغ الجملة. فالتحالف الجريء الذي يمارسه رامبو بين المحسوس والمجرد معروف تمام المعرفة (من نوع «مياه وأحزان»، **بعد الطوفان**). وتندمج الأجناس الأدبية لديه مع الأغراض ومع الكائنات المادية. «تتطور الحكايات الخرافية كلها وتثب الظباء الضخمة في البلدات» (مدن١). «حضن الفقراء وأساطير السماء» (فيري). «قد تتلاقى على تلك الأصعدة الأقمار بالمذنبات، والبحار بالخرافات» (طفولة٥). وأيضًا في **بعد الطوفان** «تغمغم المحاورات الريفية بأحذيتها الخشبية في البستان». ويظل البون شاسعًا، حتى إذا لم ننتقل من المجرّد إلى المحسوس، ويظل التنسيق إشكاليًا: «للبيع ... الحركة والمستقبل ... » (تصفية)، «لدينا القديسات والأشرعة وأسلاك النغم والتلوينيات الأسطورية» «ثم رقص باليه البحار والليالي المعلومة، وكيمياء عديمة القيمة وألحال مستحيلة» (**مساء تاريخي**)، «المحبة والحاضر»، «ووراءًا تلك التطيرات وتلك الأجساد القديمة وتلك الزيجات وتلك الأعمار» (عبقرية)، إلخ. أمّا العاقبة القصوى لذلك التخلي عن النحو التعداد الخالص، إما للأنساق، كما في **طفولة ٣** أو في **عبارات**:

ضحوة سماؤها ملبدة، في تموز. يطير في الهواء طعم رماد،
رائحة خشب يتعرّق في الموقد ـ الأزهار المتعطنة ـ
بلبلة النزهات ـ رذاذ الأقنية الخفيف عبر الحقول ـ
لم ليست الألعاب والبخور مسبقًا؟

وإمّا لكلمات معزولة، كما في المقطع الثاني من **غمّ**:

(ياللنارجيل! الماس! ـ عشق! قوة! ـ أعلى من كافة المباهج

والأمجاد! ـ على كل حال، أينما كان ـ ابليس، إله ـ فتوّة هذا الكائن: أنا!)

نلاحظ كيف يكبر دور الانقطاع، وهو يهبط من الوحدات الكبرى إلى الصغرى: ولا يحول دون أن تكون المقاطع بلا تالية بين كل واحد منها ومرجعيته. وتُطرح المسألة فقط لنعرف إن كان علينا أن نبحث عن وحدة لمرجعية النص بكامله. ولايَسمح هنا عدم وجود الوعظ ـ تلك الكلمات أو الانساق المرقّمة والمتراكمة ـ بأي بناء، حتى وإن كان جزئياً: فالانقطاع بين العبارات ينتقص من المرجع. أما الانقطاع بين الانساق فيدمّر المعنى نفسه: نكتفي إذن بفهم الكلمات، لينفتح الطريق من بعد أمام كل افتراض صادر عن القارئ وهادفٍ للتعويض عن نقص التمفصل.

تصاب المرجعية بهزة تنجم عن عدم التحديد. ثم تغدو ذات إشكالية تكبر كلما كبر الانقطاع. ثم يحكم عليها بالموت الحتمي عبر التأكيدات المتناقضة تناقضاً مكشوفاً. فرامبو يؤثر التناقضيات. فدنان الخمر العتيقة «تزأر بتناغم»، و«انهيار تأليه الأباطرة يلتقي بحقول الأعالي حيث السانتورات الملائكية تتحرك وسط الانهيارات» (**مدن ١**)، الآلام المعنوية «تضحك في صمتها الهائج على نحو بشع» (**غم**)، الملائكة هم «من لهيب وجليد» (**ضحوة سكر**)، هنالك «انعطاف أبدي للأوقات» (**حرب**) و«صحارى من السعتر» (**بعد الطوفان**). هنالك ميزة أكبر، حين يتقدم رامبو أحياناً بتعبيرين مختلفين كل الاختلاف، وكأنه لايدري أيهما المطابق أو كأن ذلك ليس بذي بال: «دقيقة أو شهور بحالها» (**استعراض**) «عربة صغيرة متروكة في الدغلة، أو تهبط الدرب مسرعة» (**طفولة٥**)، «فوق السرير أو فوق المرج» (**سهرات ١**)، «صالات نوادٍ عصرية أو صالات الشرق القديم» (**مشاهد**)، «هنا، أينما كان» (**ديمقراطية**).

وتقوم نصوص أخرى على التناقض بشكل مكشوف، مثل **قصة**. يقتل الأمير النساء؛ فتبقى النساء على قيد الحياة. ويقوم بإعدام أقربائه، فيظل هؤلاء محيطين به على الدوام. ويقوم بتدمير الدواب والقصر والناس: «كان هنالك الجمهور والسقوف الذهبية والدواب الجميلة أيضًا». بعدئذ يموت الأمير، لكنه يظل حيًا يرزق. ويلتقي في إحدى الأماسي بجنّي، لكن الجنّي هو الأمير نفسه. كذلك هي الحال في **طفولة ٢**: فالصغيرة المتوفاة حية. «إن الأم الصغيرة المتوفاة تهبط الدرج الخارجي الصغير»، والشقيق الغائب حاضر. أو أن المرء يهب حياته كلها، ومع ذلك يستأنف الحياة مجدداً كل يوم (**ضحوة سكر**). فكيف السبيل إلى بناء مرجعية تلك العبارات، وما هو الصمت الصاخب وما صحراء من النبات، ومتوفاة ليست بميتة وغائبة حاضرة؟

يجد المرء نفسه عاجزاً عن بناء مرجعية، حتى حين يفهم معنى الكلمات. إننا نفهم مايقال ونجهل عمّ يدور القول. إن نصوص **الومضات** تطفح بتلك التعابير الغامضة والملتبسة: فالريف «تخترقه عصابات من الموسيقى النادرة». ولكن ماحقيقة عصابة من الموسيقى النادرة؟ أو «أشباح البذخ الليلي المقبل» (**مشردون**)؟ أو «شجرة هيكل البناء» و«العصابات الجوية» و«الحادثات الجيولوجية» (**سهرات ٢**)؟ «اللُّقَى والتعابيرغير المريبة» (**تصفية**)؟ «وقت الدراسة» و«الكائن الجاد» (**مساء تاريخي**)؟

يمكن الكلام كما في السابق عن عدم التحديد، لكن لدينا الإحساس، فوق ذلك، بأن الشيء لم يسمّ باسمه حقًا. فلا تتضمن **الومضات** إلا عدداً ضئيلاً من الاستعارات الأكيدة التي نستطيع تحديدها دونما تردد (حتى وإن راودتنا الشكوك حيال الغرض المذكور): «خاتم الله» في **بعد الطوفان**، و«بيانو المروج» في **مساء تاريخي**، و«غسيل ذهب الغروب» في **طفولة ٤**، وأخرى غيرها.

ونشعر بالمقابل أن هنالك مايغرينا على نحو دائم بأن نقرأ فيها كنايات ومجازات لغوية. فالعديد من العبارات تذكّر بمجازات لغوية من نمط «الجزء لأجل الكل». ولايحتفظ رامبو من الموضوع إلا بمظهره أو بالجزء الذي هو في تماس مع الذات أو مع الموضوع. ولايقيم كبير اهتمام لتسمية الكليات. «مشيتُ موقظاً الأنفاس النشيطة الدافئة... ونهضت الأجنحة من غير صوت» **(فجر)**: ولكنّ أنفاسُ من هي تلك الأنفاس، وتلك الأجنحة؟ ولايرى المرء كائناً في **بربري**، لكن: «وهنالك الأشكال والعرق والجُمَّات والعيون، خافقة» (وفي **أزهار**، بساط من «العيون والشَّعر»). وذلك الكائن الجميل في بيينغ بيوتيوس: «ياللسحنة الرمادية، وشعار من الشعر القاسي، وأذرع من البلور!» وصحراء القار تتجنبها «الخوذات والعجلات والزوارق والأكفال» **(عاصمي)**: ولكن لأي كائن تنتمي؟ أما العبقرية فلا يذكر لها من اسم قط إلا عبر عناصرها: انفاسها ورؤوسها وجسدها ونظرها وخطوتها... **(عبقرية)**.

ويسعنا مع ذلك أن نتساءل إن كان يجوز لنا حقاً أن نتكلم عن مجاز لغوي في تلك الحالات كلها في كثير غيرها. فالجسد مقطّع والكلّيات متفسخة. لكن هل يُطلب إلينا حقاً أن نترك الجزء من أجل العثور على الكل، على نحو ما أتاحه المجاز المرسل؟ أقول بالأحرى إن كلام **الومضات** كلام حرفي على نحو أساسي وأنه لايتطلّب، بل لايقبل، التغيير المجازي، فالنصّ يسمى أجزاء، لكنها ليست هنالك «من أجل الكل». إنها بالأحرى «أجزاء من غير الكل».

كذلك هي الحال بالنسبة لنوع آخر من المجاز له حضور أكبر أيضاً في تلك النصوص، هو حضور الجنس من أجل النوع، أي بصيغة أخرى ذكر الخصوصي والمحسوس بتعابير مجردة وعمومية. ويبدو لدى رامبو، وهو الشاعر الذي نتخيله بصورة تقليديه يغرف من الملموس والحسي، ميل شديد الوضوح نحو التجريد، الذي يبرز للعيان بدءاً من العبارة الأولى في القصيدة الأولى: «فور استقرار فكرة

الطوفان ... »: ليس الطوفان هو الذي هدأ أو استقر بل فكرة الطوفان. ويظل رامبو طيلة **الومضات** يفضل الأسماء المجردة على الأخرى. فلا يقول «هَولات» أو «أفعالاً هائلة»، لكن: «كافة الأهوال تخرق الحركات ... » وليس طفلاً هو الذي يراقب، لكننا «تحت مراقبة طفولة». ويتكلم النص نفسه عن «العزلة» و«السأم» و«الآلية» و«الدينامية» و«النظافة» و«البؤس» و«الأخلاق» و«الفعل» و«الشغف» ... والبحر لايتكون من الدموع بل «من أبدية من الدموع الحارة» (**طفولة ٢**). والمرء لايرقى بقَدَره (علماً أنها صيغة مجردة) بل «نرقى بجوهر أقدارنا» (**إلى عقل**). وحتى الصيغ التعجبية التي ترصّع نصاً من النصوص، غالبًا ماتكون أسماء مجردة حصراً: «الأناقة، العلم، العنف!» (**ضحوة سكر**). كما يهيمن التجريد أيضاً على عملية البيع العامة المعلن عنها في **تصفية**: فمعروض للبيع: «الرخاء الواسع الذي لايقبل السؤال» و«تطبيقات الحسابات ووثبات النغم الغريبة» و«الهجرات» و«الحركة» و«الفوضى» والرضى الذي لايُقهر». وسوف يباع أيضاً: «مايجهله حب الجماهير الملعون واستقامتها الجهنمية». سوف نعجب هنا من عدد البدائل التي تفصلنا عن الغرض المقصود، إن كان هنالك من غرض. أن «الحب الملعون» تلميح تجهل التعبير الخاص به، و«الجماهير» تعبير نوعي. لكن ليست الجماهير هي التي تجهل شيئًا ما، بل استقامتها. وعلينا ألا ننسى أن ذلك الوصف، وهو وصف فيه رقّة، ليس له سوى وظيفة سلبية: إنه فعل **جهل**. فهل يسعنا الدخول في محاولة لنتمثل ماتجهله استقامة الجماهير؟ ...

أو لنأخذ نصاً مثل (**عبقرية**) الذي يستخدم «المجاز المرسل» الحسّي استخداماً فائضاً كما رأينا. فالكائن الموصوف وغير المسمى هو: «المحبة والحاضر»: إنه تنسيق إشكالي لكنه شديد التجريد بشكل مؤكد. فما هو الفعل الذي تعتمد عليه هذه العبارة: «انتابنا الهلع جميعاً من تنازله»؟ ويضاعف رامبو عمداً من التعابير

الوسيطية التي تدفع بنا من كلمة إلى أخرى: «السرعة الرهيبة لاكتمال الأشكال والفعل.» والمرء على استعداد لأن يتخيل سرعة الفعل أو اكتمال الأشكال (لم يقل رامبو البتة: إن الأفعال سريعة وإن الأشكال كاملة)، لكن «سرعة الكمال»؟ وتحتل مفردات القصيدة كلها تلك السوية العليا من التجريد: أحاسيس، قوى، مشقات، مَوَدّات، عذابات، عنف، اتساع، خصب، خطيئة، مرح، مناقب، أبدية، عقل، قياس، هوى ... بل أن جملة من **حرب** تحمل عنوان «الظواهر».

ونقع على تأثير التجريد نفسه (والسكون أيضًا) عبر الظهور المنهجي للمصادر، بدلاً من الأفعال. فلا تستخدم في **عبقرية** أفعال: ألغى، سجد، حطّم، خلّص، بل «التخليص المرتجى، وتحطيم النعمة» «والسجدات القديمة» و«وإلغاء العذابات كلها». ويتحدث نص **ليلي سوقي** عن «دوران السطوح» وعن «حل الدواب». والحمائم لاتطير، لكن «يدوّي طيران حمامات قرمزيات حول فكرتي» (**حياة١**). وفي **سهرات٢** «تتلاقى ارتقاءات هارمونية». «إن انعطاف اللحظات الأبدي ... يطردني» (**حرب**).

لاتؤدي تلك الغزارة في المفردات لدى رامبو، كما قد يتبادر إلى الذهن لدى قراءة تلك القوائم من الكلمات، إلى موضوعة ميتافيزيقية، لو كان رامبو صاحب فلسفة، لعرفنا ذلك بعد قرن من التعليقات. لكن التعابير النوعية أو المجردة تحدث التأثير نفسه الذي تحدثه أجزاء الجسم التي تظهر من غير ذكر تسمية لمجموعها، فعلينا أن نضع في الحسبان بعد برهة أن تلك ليست بمجازات مرسلة، بل أجزاء أو خصائص ينبغي النظر إليها على ذلك الأساس. فلا يعود ممكنًا بالتالي أن نتمثل الكائن الذي نتكلم عنه، ونكتفي بفهم الصفات المطبَّقة عليه. فكيف لنا أن نتمثل الأهوال؟ أو الطفولة؟ أو الجوهر؟ أو الظواهر؟ أو سرعة الكمال؟

تلك هي واحدة من المعضلات الكبرى التي طرحت بشكل دائم على دراسي رامبو: حتى لو أخذنا كل نص على حدة، وفهمنا معاني العبارات التي يتكون

منها، نظل نلاقي عناء كبيراً في أن نعرف معرفة دقيقة ماهوية الكائن الذي تصفه تلك العبارات. فمن هو الأمير في **حكاية**، هل هو فيرلين أم رامبو؟ وعم يدور الكلام في **عرض**: عن عسكريين أم رجال اكليروس أم مهرجين؟ وشخصية **عتيق**، هل هي سانتور أم فون أم ساتير؟ ومن المقصود بكلمة «هي» في غمّ: هل هي المرأة أم الأم العذراء أو الساحرة أم الغول المسيحية أم الغمّ نفسه فقط؟ ومن هو كائن الجمال في (بيينغ بيوتيوس)؟ والعقل في **إلى عقل** هل هو اللوغوس الأفلاطوني أم مفهومه لدى الكيميائيين؟ وهل يدور الكلام في **ضحوة سكر** عن الحشيش أم عن المثلية الجنسية؟ ومن هي هيلين في **فيري**: هل هي المرأة أم الشِّعر أم رامبو؟ وما جواب اللغز الذي يطرحه H: هل هو الغانية أم الاستمناء أم اللوطية؟ وأخيراً من العبقرية: هل هو المسيح أم الحب الاجتماعي الجديد، أم رامبو نفسه؟ يتعرف انطوان آدان من ناحيته على راقصات آسيويات في كل مكان: أنها رؤيا عذبة ولدت من جفاف المكتبات.

وتظل غزارة تلك الأسئلة محيرة، حتى لو وضعنا الوهم الافهيميري جانباً. فيسعنا أن نتساءل إن كان الإبقاء على السؤال أكثر أهمية من السعي وراء العثور على جواب له، فرامبو لا يحثنا على الانتقال، داخل النصوص كاملة، من الصفات إلى الكائنات ناهيك بذلك ضمن تفصيل العبارات. إن الكلية غائبة لديه، وقد نقع في الخطأ إذا مارغبنا في استكمالها بأي ثمن. فليس علينا حيال نص مثل **استعراض**، ينتهي بعبارة: «لديّ وحدي مفتاح هذا الاستعراض الوحشي»، أن نرى فيها التأكيد على معنى سرّ في حوزة رامبو، يتعلق بكائن حسبُنا أن نعرف حقيقة هويته حتى يضاء لنا النص كله على حين غرّة. فيمكن أن يكون «المفتاح» أيضاً الطريقة التي ينبغي أن نقرأ بها النص: دون أن نبحث بالضبط عم يتكلم، ذلك أنه لايتكلم **عن** شيء بعينه. وعديدة هي عناوين النصوص، التي نفهمها على الدوام أسماء تصف الكائن المرجع، والتي يمكن قراءتها أيضاً نعوتاً تصف لهجة

النص نفسه وأسلوبه وطبيعته: أليس نصًا **بربريًا** ذلك الذي يحمل هذا العنوان، وتمرينًا على الجنس البربري؟ وكذلك حال **زاهد وعتيق وعاصمي وفيري**؟

وحين يتضافر الالتباس والانقطاع وتقطيع الكائنات والتجريد، تنجم عنها عبارات لانملك حيالها أن نقول فقط أننا لانعرف عمّ تتكلم. بل لانعرف لها من معنى أيضًا. ثمة جملة خبوية في **فتوة٢** تقرأ هكذا: «على الرغم من حادث ابتكار مزدوج ونجاحٍ، فصلٌ ـ في الإنسانية الأخوية والمتكتمة عبر الكون بلا صور». وجملة في **فيري** تقول: «أوكلِ اضطرام الصيف لطيور بكماء والتراخي المطلوب لزورق أحزان بلا ثمن عَبْر عرى أشواق ميتة وعطور منهارة». فالكلمات مألوفة والنُّظم التي تشكلها مفهومة إن تؤخذ ثنائيًا، وأمّا ماوراء ذلك فغموض في غموض. فليس من تواصل حقيقي بين جزائر الكلمات، بسبب الافتقار إلى مسارات نحوية واضحة. وحين تأتي واحدة من تلك العبارات في نهاية النص فإنها تلقي بما يشبه غموضًا ذا مفعول رجعي يشمل كل ماتقدم: وهكذا تُختَم: «تُخْلِفَ الموسيقى الذكية متعتنا» (**حكاية**)، وتُذيِّل «لكن لن **عندئذ**» نص **تقوى**.

ويظهر ذلك الانطباع بحدة أكبر حين يتميز النحو أو يخرج خروجًا صريحًا عن قواعد اللغة الفرنسية. فماذا يعنى «الجري إلى الجراح» (**غم**)؟ أو «لاقت الرؤيا نفسها في كافة الأهواء أو الألحان» (**رحيل**)؟ أو كيف نشرح متتالية مثل: «العالم. ثروتك وهلاكك» (**فتوة٢**)؟ ومن يسعه أن يرسم يومًا «الشجرة» النحوية لآخر عبارة في **مدينة**: «وأيضًا كما أرى من نافذتي أشباحًا جديدة تمضي عبر دخان الفحم الكثيف والأبدي ـ ظلّنا للأخشاب، ليلنا الصيفي! ـ أرينيات جديدة، أما منزلي الريفي الذي هو وطني وقلبي كله مادام كل شيء هنا يشبه هذا ـ الموت بلا نحيب بنتُنا وخادمتنا النشيطة، عشق يائس، وجريمة جميلة تموء في وحل الشارع»؟ ونجد أنفسنا مدفوعين على الدوام لأن نتخيل وقوع أخطاء مطبعية في نص رامبو، عسى أن نقوى على إعادته إلى الوضع الطبيعي، عبر تحويل نحوي أو معجمي. وهكذا

رغب البعض في إضافة شتى الفواصل، أو حذف بعض الكلمات من هذه العبارة من فيري: «من بعد لحظة ليل الحطّابات على دويّ السيل تحت دمار الغابات، من رنين الدويبات إلى صدى الوديان، وصرخات من السهوب». وفي هذه العبارة الأخرى من **حياة١**: أتذكر سويعات من الفضة والشمس صوب الأنهار، يد الريف[1] على منكبي، ومن ملاطفاتنا وقوفًا في السهول المبتلّة». «ألسنا نجعل كل شيء شفافًا على الفور لو قرأنا «رفيقة[1]»؟

إن الأشكال المختلفة من نفي الإسناد وهدم المعنى يتحوّل الواحد منها إلى الآخر، وتظل المسافة التي تفصل الأول عن الآخر مسافة كبيرة رغم ذلك. فننتقل من الإسناد الواضح لكن. غير الموجود كما ندعوه، إلى الأغراض الغامضة، والمعزول بعضها عن البعض الآخر حتى لتبدو لاواقعية. ومن الإثبات المتزامن وبالتالي غير القابل للتمثيل «إنه ميت، إنه حي» أو «إنه حاضرة إنه غائب» نصل إلى ذلك التفكك، وذلك التجريد الذي يعيق التمثيل أكثر مع الحيلولة دون بلوغنا الكائن الكلّي والموحد. وحتى أخيراً تلك العبارات اللانحوية والملتبسة التي سنجهل إلى الأبد إسنادها ومعناها، وليس «ضمن الحالة الراهنة لمعارفنا» فقط.

يجعلني ذلك كله أرى النقاد المندفعين بنيَّة حسنة قد سلكوا الاتجاه المغلوط، حين وضعوا نصب أعينهم صياغة معنى **الومضات** صياغة معروفة ولو كان بوسعنا أن نقصر تلك النصوص على رسالة فلسفية أو مظهر غني أو شكلي، لما حققت من تجاوب أكثر من أي نص آخر، ناهيك بأقل. قليلة هي المؤلفات الخاصة، التي حدّدت تاريخ الأدب الحديث أكثر مما فعلت **الومضات**. والمفارقة في الأمر أن المفسّر في معرض عزمه على ردّ المعنى إلى تلك النصوص، كان يفقدها إياه؛ ذلك

---

(١) إذا بدَّلنا بالفرنسية بالفتحة ضمة، تبدّل معنى لفظة كَمْباني: ريف canhagne إلى conhagne كُمْباني: رفيقة. فالصيغة الملائمة أكثر، حسب رأي الناقد، أن يقول: «يد الرفيقة على كتفي...». (المترجم).

أن معناها، وهنا المفارقة معكوسة، يتمثّل في أن لايكون لها من معنى، أو بمزيد من الدقّة، في جعل بنائها اشكاليًا. لقد رفع رامبو إلى مصاف الأدب، نصوصاً لاتتكلم عن شيء، وسوف نظل نجهل معناها، وذلك مايمنحها معنى تاريخياً ضخماً. إن الرغبة في اكتشاف ماترمي إليه، رغبة مشروعه. لكن ماهو أقل من ذلك يتمثل في أن ننسى صعوبة البحث فور وصولنا إلى النهاية: لايحق لنا أن نعري النصوص من رسالتها الرئيسة، التي هي على وجه الدقة تأكدنا ـ في شعر رامبو ـ من استحالة تحديد الإسناد، وفهم المعنى، والذي هو طريقة وليس بمادة، أو بالأحرى طريقة صُنعت مادة. لقد اكتشف رامبو اللغة في (وقف) انتظام عملها المستقل ذاتيًا، والمحرَّرة من واجبيها التعبيري والتمثيلي، حيث ترك زمام المبادرة للكلمات تركًا واقعياً. ولقد وجد، أي ابتكر، لغة، وخلّفها مثلا يحتذى للشعر في القرن العشرين.

إني لأدرك على هذا النحو عبارات رامبو التي استخدمتها تصديراً، فنحن لانرى في حكمته، سوى التشوّش. لكن الشاعر يعزي نفسه سلفًا: أن ندعو عدمه، لا يساوي في خاتمة المطاف شيئًا، إذا ماقورن بالحيرة التي أغرقنا فيها، نحن قُرّاءه.

-١٠-

« السّن الصعبة»

عمّ تتحدث **السّن الصعبة** لهنري جيمس؟ يلاقي المرء عناء في الجواب على هذا السؤال البديهي ظاهراً. إن القراء لايعرفون ذلك تماماً. وعزاؤنا أنهم أنفسهم يبدون وهم يكابدون مثل عنائنا لفهم جوابنا الموجه إليهم.

والواقع أن قسماً كبيراً من الردود في هذه الرواية، رغم أنها قائمة تقريبًا على الحوار حصراً، يأتي في صيغة طلبات تفسير. ويمكن لتلك الأسئلة من ناحيتها أن تحيط بمظاهر مختلفة للخطاب وأن تكشف عن أسباب كثيرة للغموض. فيكمن السبب الأول، وهو الأكثر بساطة والأقل تكراراً، في الموقع الذي يشغله السائل من معنى الكلمات. وهو مايشعر به في العادة الغريب حين يعرف اللغة معرفة ناقصة. فالأسئلة هنا تتعلق بالمفردات. ليس في **السن الصعبة** من أجنبي يتكلم الإنكليزية على نحو رديء. لكنّ واحداً من الشخوص، هو المستر لنغدن، عاش طويلاً، بعيداً عن المدينة. فتولّد لديه انطباع إثر عودته، بأنه لم يعد يفقه معنى الكلمات؛ فلايني يطرح، أثناء أحاديثه الأولى على الأقل، هذا النوع من الأسئلة: «ماذا تقصد بكلمة باكراً؟»، «ماذا تقصد بقولك شدّة؟» إن تلك الأسئلة البريئة في ظاهرها، لترغم المحدّثين على الإيضاح وعلى أن يتحمّلوا في الوقت نفسه معنى الكلمات بلاتحفظ، لذلك نراها تثير أحيانًا ردوداً بالرفض القاطع. ويسأل المستر لنغدن أيضًا: «ماذا تقصدين بكلمة سريعًا؟» فيأتي ردّ الدوقة قاطعًا: «أقصد ماأقول». لكننا سوف نرى أن ابنة شقيق الدوقة مصابة بالداء نفسه والقائم على عدم فهم معنى الكلمات.

أما الوضع اللفظي الثاني، الأوسع انتشاراً من الأول، والأكثر تعقيداً بحد ذاته، فيتمثل في أن التفسيرات المطلوبة فيه لاتتعلق بمعنى الكلمات بل بانطباقها على وضع محسوس؛ فليست المفردة مجهولة بل المرجع. وينجم ذلك الجهل، في الحالة الأكثر بداهة، عن الطابع المفرط في الإضمار للملفوظ البدئي إذ ينقصه متّمم (مفعول) يتيح تحديد حقل تطبيقه. وهاكم بعض الأمثلة على تلك المحاورات: «آه، لكن ذلك لايمنع، مع ماتحملين من أفكار ـ لا يمنع ماذا؟ ـ لكن ماتسمينه، على ما أعتقد، **محادثات** ـ من أجل يد آغي؟» «إن من مظاهر لطفها أن تراعينا ـ تقصدين بشأن الحديث أمامها؟» «هل علي أن أسأل، أنا؟ ـ لكنّ فانْدرينْك فقد طرف الخيط ـ عمّ السؤال؟ ـ لكن إن كانت تتلقى شيئًا ما... ـ إن لم أكن لطيفًا **بما فيه الكفاية**؟ ـ إنّ فَانْ قد استدرك.»

وليس الملفوظ في بعض الأحيان إضمارياً، بحصر المعنى، لكنه مليء بالضمائر المتكررة التي نجهل مرجعها أو عائدها. أما السؤال: «ماذا تقصد بقولك؟» فلا يستفسر بداهة عن معنى الضمير بل يبحث عمن ينطبق عليه. «لديه ميل كبير نحوه ـ لدى الرجل العجوز نحو فان؟ ـ لدي فان نحو المستر لُنغدن». «مابينها وبينه؟ ـ يفكّر ميتشي باثنين آخرين ـ بين إدوارد والفتاة؟ ـ لاتتفوّه بالحماقات. بين بيشرتون وجين». «ولكن ما الذي تُعدُّه؟ ـ كان السؤال في ظاهره على درجة من التنوّع حيال مسز بروك، حتى قالت محاولة تمييزه: ـ جين؟ ـ كلا، يا إلهي». ويمكن للبون أن يكون شاسعاً بين المرجع الماثل في ذهن أحد المتخاطبيْن وبينه في ذهن الآخر: «أترغبين في البحث عن معرفته؟ ـ أنت تقصد من سيأتي للعشاء؟ ـ كلا، فلا قيمة لذلك. بل إن كان ميتشي قد رضخ للأمر الواقع.» كان ميتشي، بشكل خاص، متمرّسًا بفن الإضمار، فيبدأ حديثًا ما على النحو التالي: «إذن، لقد فعلها؟»

لاتشكل تلك الضمائر المتكررة سوى المثال الأكثر إفصاحًا عن ذلك الغموض المرجعي الذي ينال أيضًا من منوعات تعبير أخرى. فالمسألة ماوراء اللسانية التي

تثيرها لاتقوم على اقتراح أسماء ذات، بل على الطلب بشكل غامض: «ماذا تقصد بـ... » أدَعك أنت وطالعك ـ ماذا تقصد بطالعي؟ ـ آه، إنه لشيء رهيب... » «أريد أن تفعلي معي ماتفعلين معه تمامًا ـ فأجابت الفتاة بلهجة غريبة: آه، إنك لتتسرع بالقول، فماذا تقصد بـ «أفعل»؟ وترفض الدوقة أيضًا تقديم إيضاح أكبر للمستر لنغدن: «إنها تحابي المستر ميتشي لأنها تريد «العجوز فان» لنفسها. ـ لنفسها، ضمن أي معنى؟ ـ آه، عليك أنت تقديم المعنى، فأنا لا أستطيع أن أعطيك سوى الواقعة. » ومن الطبيعي أن تضاف طول الوقت، تلك الأشكال المختلفة من الغموض الإسنادي، بعضها إلى البعض الآخر، وأن تظهر داخل العبارة الواحدة نفسها. «تريد أن تقول إنك لاتعرف حقًا إن كانت ستناله؟ ـ المال، وإن لم يمش؟» «عليه أن يقبل بنتيجة ذلك. ـ عليه؟ ـ المستر لنغدن ـ وماذا تقصد بالنتيجة؟» وليس مؤكداً أن اكتشاف المسند إليه ممكن دومًا. وما القصد من هذه الكلمات التي توجهها ناندا إلى فاندرينك: «إنها اللهجة وهو التيار وتأثير كل ماعدا ذلك، يدفع بك [لكن إلى أين؟] وإن كانت تلك الأشياء [أية أشياء؟] معدية، كما يقول الجميع هنا، فقد يسعك ذلك مثل أي شخص آخر [ماذا؟]. غير أنك لاتبدأ على أقل تقدير، إذ لايسعك أن تكون أصلاً، قد بدأت»؟ أو تلك الكلمات الموجهة إلى ميتشي: «ذلك ماحسبته حقًا، لكن هنالك ما هو أكثر بكثير. لقد أتى منه ولسوف يأتي أيضًا. وكما ترى، فحين لم يكن من شيء أولاً، أتى كل شيء بسرعة كبرى»؟ وننتظر عنصراً ما يتيح لنا أن نثبّت في العالم تلك العبارات الأثيرية، لكن بلا طائل.

وهنالك أيضًا وضع مناظر ومعاكس، لايجري الانطلاق فيه من تعبير بحثًا عن الإسناد وإنما من شيء، بحثًا عن اسمه. «حسبت أن هنالك نوعًا من شيء ما ـ نوعًا من الحداثة المَرَضيّة؟ ـ إنهم يَدْعونها هكذا؟ إنه اسم ملائم جداً». أو هنالك أيضًا تعارض بين تسميتين للشيء نفسه: «هل تدعو تيشي غرنْدن امرأة؟ ـ وأنت، كيف تدعوها؟ ـ ولكن أفضل صديقة لناندا... » وينجم أحيانًا عن التقريب المباغت بين الاسم الشائع للشيء وبين تسميته الحرفية (أي المجاز)، تأثير مضحك. «لايسعنا أن نصير من الإغريق إذا مارغبنا ـ وهل تسمي جدتنا من الإغريق؟» «حين

تظن أن امرأة ما، هي مسكينة «حقًا»، أفَلا تعطيها كسرة خبز البتة؟ ـ وهل تسمين ناندا كسرة خبز ، يا دوقة؟» إن واحداً من الملامح التي تميز ناندا، أو لنقل بطريقة أخرى، إن إحدى خصائص حديثها، تتمثَّل في نوع من اللامبالاة حيال الكلمات المستخدمة، على شرط أن تبقى الأشياء متماثلة. فهي تقول لوالدتها: «آه، ماكنت أحسب ذلك على تلك الدرجة من الأهمية، أقصد الطريقة التي يدعى بها ذلك».

ثم تقول للمستر لنغدن: «إني سعيدة بأن أكون أي شيء كان ـ أي اسم تطلقه عليه ورغم أني لاأستطيع إعطاءه الاسم نفسه ـ وأن يكون ملائمًا **لك**».

تساءلنا في المرة الأولى إذن، مامعنى الكلمات ولبثنا ضمن سوية اللغة. وكنا في الثانية ضمن منظور الخطاب، واستفسرنا عن العلاقة بين الكلمات والأشياء التي تعنيها تلك الكلمات. أما الحالة الثالثة فهي الأكثر شيوعاً والأشد إثارة للاهتمام في آن معًا: إننا نفهم معنى الكلمات. ونعرف الإسناد، لكننا نتساءل إن كانت الكلمات تعني حقًا مايبدو أنها تعنيه، أم أنها مستخدمة بالأحرى، للتذكير على نحو غير مباشر، بشيء مغاير تمامًا. فالمجتمع المعروض في **السن الصعبة** يُعنى بالتعبير غير المباشر، وتصف مسز بروك أحد أصدقائها بـ «رفيق بالمَيْل». أما ناندا، وهي على دراية بقدرة الكلمات على اكتساب معانٍ جديدة، فتلتمس هذا الموقف حيال خطابها الخاص: «ينبغي ترك معنى كل ما أتكلم عنه ـ طيّب، القُدُوم».

ويشكِّل الاستخدام غير المباشر أو الرمزي للخطاب، خاصية تنوع كبير من الحالات، لكن لايسعنا البدء بفصل نوعين هما الرمزية المعجمية والرمزية الافتراضية وفقًا للقول البدئي، إن كان ملغي أو مثبتًا. فالحال الأولى حال الاستعارات، ويبدي المرء عجبه من العثور على عدد ضئيل من الأمثلة (هل هي ميزة كل محادثة أم ميزة تلك التي تدور حول المسز بروك فقط؟)، أو لأن كل استعارة مصحوبة دومًا بتفسيرها. ويبدو المستر لنغدن مجدداً وقد استعصى عليه فهم الاستعارات. فيقول له ميتشي على سبيل المثال: «دعني أغمس إصبعي

هناك»، ثم يضيف شارحًا وقد لاحظ على الآخر حيرته: «أقصد أن أقول ـ دعني أساهم في ذلك». أو كما في محادثة أخرى، حين يقول فاندرنيك للمستر لنغدن شارحًا: «إن أنف المسز غرندن المحطّم، هو ياسيدي، الطريقة المحببة التي تستخدمها هؤلاء السيدات للإشارة إلى قلب المسز غرندن المحطم.» ويجري هنا شرح الاستعارة المبتكرة بكناية شائع استخدامها. لكن المستر لنغدن هو الذي يقدم التعبير الحرفي في رده: «المستر غرندن لايحبها». وحين لاتكون الاستعارة متبوعة بتفسيرها، يحرص الراوي على الإشارة إلى ذلك بتعبير بلاغي، على أقل تقدير: «صورة الدوقة»، «تكلمت من غير أن ترفع مبالغتها» «ومن بعد تفحّص سريع، اختارت المسز بروك السخرية».

إن الفن البلاغي الوحيد، المستخدم في أحاديث هذا المجتمع بصورة شائعة جدًا هو التلميح. أما عن دقته الشديدة، فذلك لتفادي جرح مشاعر أحد ما، ومن أجل أن يبرهن المرء نفسه عن تحفظ أو تكتم، فينتقل من اسم الشيء، وهو اسم يحمل في داخله تقييمًا، إلى اسم الجنس القريب، الذي لاتقييم له، إيجابًا كان أم سلبًا. وهذا مثال أول إيجابي: «حدثّني كثيرًا عن والدتك ـ بأشياء لطيفة من غير شك، وإلا ما كنت قلت لي ـ ذلك ما أنوي قوله». أما الوضع السلبي، فيتجلّى تجليًا خاصًا بالمعنى الذي تأخذه في ذلك المجتمع كلمة «مختلف» أو أحد معادلاتها: أن تقولَ عن شخص ما إنه مختلف، إنما يوحي بأنه بعيد عن أن يكون كاملاً. يقول المستر لنغدن لناندا: «ما من شيء يمكن أن يشبهه أقل من تصرفاتك وحديثك ـ فتفسّر كلامه قائلة: أنت تظن بالتأكيد إنها ليست حسنة». «لايسعني قطعًا أن أكون أنتَ، يافان. ـ أنا أفهم ما تقصدين بذلك. تريدين أن تقولي إني مراءٍ». وذلك كله على نحو يغدو معه ضروريًا، إذا ما شئنا استخدام كلمة «مختلف»، من غير سمة انتقاص، أن نحدّد ذلك. صرح ميتشي قائلاً: «طريقة إطرائه، أن تدعه يرى أنك تشعر إلى أي حدّ يستطيع أن يتحمّل الحكم عليك مختلفًا. أقصد من غير أن يكرهك بالتأكيد».

إن الرمز الافتراضي هو الذي يسود المحادثة : فالزعم الملفوظ لم يُرفض ، لكن بدا بالإجمال أنه ليس سوى نقطة انطلاق لتداعيات تقود نحو ملفوظ جديد . ويشار إلى طريقة الكلام هذه، في الرواية، بتعابير مثل «تلميح» و«تعريض» و«إيحاء». وهذا مثال على ذلك. يسأل ميتشي الدوقة عن أسباب أحد آرائها بناندا. فتسأله الدوقة بدورها، بدلاً من أن تجيبه: «إني أسألك، على أي أساس من الحق، في مثل هذا الظرف، تقوم بأي شيء كان على هذا النحو؟» لقد فهم ميتشي حق الفهم معاني الكلمات التي تشكل العبارة، التي استطاعت التمييز بين المقصود والملفوظ، وهو يعتقد أنه يميز فيها بعداً ثالثًا، وهو بعد مضمر، فيتولى إيضاحه على شكل سؤال جديد: «تقصدين أن تقولي، إذا ما كانت فتاة معشوقة من أحد فتحبّه بالمقابل حباً ضئيلاً؟ ... » هذا السؤال الاستفساري سؤال إضماري بحد ذاته . وليس من ضير في أن ننهي العبارة: «ليس لهذا الشخص من حق في طرح هذا النوع من الأسئلة؟» وإذا ماعدنا القهقرى، اكتشفنا، بفضل تفسير ميتشي، أن ملفوظ الدوقة كان يحمل معنى مضمراً. ولنقم بتحليل العبارات التي يجتازها إنشاء هذا المعنى الثاني. إن صيغة الدوقة مسألة بلاغية يمكن إيضاحها عن طريق تحويلها إلى خبر منفي: «ليس لك الحق في التصرف على هذا النحو: وفي طرح هذا النوع من الأسئلة علي». فهل يسعنا من غير مساعدة ميتشي، أن نعرف أن تلك العبارةمحمّلة بمعنى مضمر وإيضاحه؟ أشك في ذلك. لكن ميتشي يرى أن المعنى الحرفي لذلك الملفوظ لايحمل ملاءمة كافية لتبرير وجوده. هذا التقصير في قواعد التبليغ يشجعه على البحث عن معنى ثانٍ (إنه التفسير إذن هو الذي يوقظ رمزية النص، والجواب هو الذي يعمل على بروز السؤال). فينبغي، انطلاقًا من هنا، تحديد هوية المضمر الذي تعرفنا على وجوده. فيلجأ ميتشي، للقيام بذلك، إلى مجال مشترك، خاص بالمجتمع الموصوف (وبالقارئ المعاصر أيضًا) يتخذ شكل إلزام، من مثل: إذا مادافعتَ علنًا عن مصالح إحدى الفتيات، فذلك يعني أنك على صلة وديّة بها. ولايحتاج ذلك المجال المشترك لأن يكون ماثلاً بطريقة فاعلة في ذاكرة المتحاورين. بل يظل ضمنيًا على نحو تام لحين أن يغدو حضوره ضروريًا

لتفسير ملفوظ لايقبل التبرير من دونه. ويكفي آنذاك، التلفظ بالجملة الأولى من هذا الإلزام، الذي جرى تجسيده بالاستعانة بضمير شخصي أو باسم علم، كي يبرز الثاني في ذهن المحاور، تحت شكل مضمر.

تلزمنا ثلاثة شروط مجتمعة، كي يكون هنالك تلميح: ينبغي لشيء ما أن يحملنا على البحث عنه. ينبغي لإلزام ما أن يكون ماثلاً في ذهن المتحاورين. وينبغي أخيراً أن يُستهل بملفوظ. لكن هذه الشروط يمكن استيفاؤها بطرائق شديدة التنوع. ونقول للبدء بالشرط الأول إنه ليس من الضرورة الحتمية أن تكون علامة التلميح ماثلة في الملفوظ نفسه (رغم أن بوسعه فعل ذلك أيضًا). فكل مجتمع، أو كل مجتمع ضئيل الحجم مثل صالون المسز بروك، يبدو متمتّعًا بما يسعنا أن ندعوه الملاءمة الصغرى، التي تجري من دونها إعادة تفسير الملفوظات كلها على أنها تلميحات (وإلا ماكان لها أن تصاغ). إن مخالفة مبدأ الملاءمة صريحة أحيانًا. وهكذا فحين يتوجه ميتشي إلى مسز بروك سائلاً: «وأين هو الطفل هذه المرة؟» نرى لدى محدثته الحق في أن تستجوبه بدورها: «لماذا تقول «هذه المرة» ـ وكأن الأمر مختلف عن المرات الأخرى!» غير أن صالون مسز بروك رفع عارضة الملاءمة إلى سوية أعلى بكثير مما هو متعارف عليه عادة. فحين تقول مسز بروك للدوقة، مثلاً: «لكن لم يكن عليها يومًا أن تدفع مقابل **لا شيء**! تفسّر ناندا قائلة: «تقصدين أن تقولي إنه يجب عليك أنت أن تدفعي؟ ...» فيسعنا، ظاهراً، أن نقول « س هو ع» هذا مالم يرغب من يقول ذلك في أن يشير قائلاً: أما أنا فلست ذاك. أما الإلزام المشترك لأعضاء تلك الحلقة فيقوم على أن لايُؤكّد من شيء يتعلق بأحدهم مالم يكن العكس صحيحًا من تلقاء ذاته. ويكفي لكلمة أن تكون بارزة في الجواب أو مشدّدة، كي يغدو التعرف على الإلزامات أمراً مسلّمًا به. والواقع أن هذه الطريقة القائمة على تبيين كلمات الغير من الأمور الأكثر شيوعًا في الصالون. فهذه مسز بروك تقول لميتشي، مثلاً: «المعجز لديك أنك لست سوقيًا البتة. فيقول ميتشي مبتسمًا ـ أشكرك على كل شيء. وأشكر شكراً خاصًا على الـ «معجز» ـ فقالت من غير أن يحمرّ وجهها: آه، إني أعرف ماأقول» «الديك ـ وأنت تتكلمين عن «الإنذار»

أكثر التعابير جمالاً. و«الاستقامة» رائعة أيضاً. «وكلمة «في المتناول» جيدة». بل نقول بصورة عامة: ما من كلمة، في هذا الكون، تمضي تلقائياً. فالخطاب Willkürlich، تعسفي، إذن متعمّد فالأسماء كلها، وكافة طرائق الكلام ممكنة على نحو دائم (أو كما يقول فاندربنك: «نحن نسمي كل شيء، كيفما اتفق»)، إذن هي دوماً إيحائية: إن الأشياء لاتبرر الكلمات، فينبغي (أو على الأقل: نستطيع) البحث عن أسباب ذلك بعيداً، وأيضاً ضمن معنى آخر.

ويمكن للمجال المشترك بين المتحاورين أن يتغير أيضاً، أما الأساس فأن يظل ماثلاً. هذا الواقع المبتذل بحد ذاته، لكنّ في التأشير عليه شيئاً من المفارقة، هو المرجع لعبارات مثل: «وقدومها إلى هنا، حين تعرف أني أعرف أنها هي تعرف...» «أعرف أنك تعرفين أني عرفت»، (كأنما تأتي تلك المعرفة الغزيرة لتوازن الجهل الذي يتخبط فيه الشخوص بشأن تفسيرهم لكل كلام ملفوظ). وليس من الضروري أن يكون المجال خاصاً بمجتمع وماثلاً في ذاكرته الساكنة. حسبه أن يكون ملفوظاً في الوقت نفسه من قبل أحد المتحاورَيْن كي يغدو من حينه مشتركاً بين الاثنين. والحالات الوسيطة كلها ممكنة، مابين المجال المشترك حقاً، والمرمِّز بإحدى الحِكم على سبيل المثال، وبين المعرفة المتقاسَمة المأخوذة من القرينة الفورية. يقول المستر لنغدن لفاندربنك: «تولّت أمك تعزيتي أكثر من الآخرين». فهذا الملفوظ لايندرج ظاهرياً في النموذج لأي علاقة تضمينية مشتركة مع المجتمع. لكن العبارات السابقة للمستر لنغدن نفسه تضع المفتاح في أيدينا، فهو يقول بالاختصار: إن كان شخص يقوم بتعزيتي، فذلك أنه لايحبني. إذن هذا فاندربنك يفسّر دون صعوبة: «تريدين أن تقولي إن الموضوع نوقش؟» وتقول ناندا لفاندربنك: «لقد أحبَّك على الفور». فيتولى هذا الأخير الشرح: «تريدين أن تقولي إني عرفت كيف أداوره؟» فلا تبدو عبارة ناندا أيضاً، تعيد إلى أية علاقة تضمينية مشتركة؛ وليس في القرينة الفورية مايخوّل فاندربنك التقدم بذلك التفسير الجريء. وتستخدم صياغة المضمر هنا (الخيالي بالتأكيد) في البحث عن علاقة تضمينية تبرّر التفسير. الأول يقول: **ف**. فيجيب الثاني: إذن **ص**؟ فيؤدي ذلك بالأول لأن يكتشف بدوره أنهم

عزوا إليه التسلسل (ف تستتبع ص». والمضمر الحقيقي هنا علاقة تضمينية تحتية. وتشكل هذه العلاقة بدورها نقطة الانطلاق لعلاقة تضمينية أخرى، تصف (على نحو مغلوط) موقف ناندا.

تلك العلاقات التضمينية للملفوظ (أو المضمرات أو التلميحات أو الإيحاءات) التي يرغب فيها المتكلم أو المفروضة من قبل محدثه، لكنها واقعة على الدوام داخل قرينة استدلالية خصوصية، تشغل مكانة وسيطة بين ظاهرتين اثنتين، أحدهما أكثر تشدداً من الأخرى، وشبه لامحدودة. تتمثل الأولى في العلاقات التضمينية للعبارة أو في المسلّمات: إنها تنتمي للّغة ويمكن تعدادها مسبقًا، دون أي داع للجوء إلى أية قرينة كانت. فحين يقول المستر لنغدن، على سبيل المثال: «لم تصل النساء بعد، لحسن الحظ»، يستطيع ميتشي أن يرد عليه من غير التدليل على أي تواطؤ أو لباقة خاصة: «آه، لابدّ أن هنالك سيدات؟» وأن الطابع الصريح للمسلّمات يجعل منها سلاحًا ماضيًا لاحتياجات التدليل. بل سوف يحاولون تمويه ما ليس سوى علاقة تضمينية للملفوظ بعلاقة تضمينية للعبارة. تقول المسز بروك: «أنت تنكرين أنك رفضت، وذلك يعني إحياء الآمال في نفس صديقنا.» إن مسز بروك، تخلط هنا، خلطًا إراديًا دون شك، مابين المناقضات والمتناقضات. فالعبارة التي تفسرها تقول إن فاعلها لم يرفض. لكن «القبول» أو «إحياء الآمال» ليسا سوى بعض من أشكال الإلحاح الممكنة لعدم الرفض، فما تتولى المسز بروك تفسيره ليس باسم منطق اللغة بل بتناغم مع علاقة تضمينية اجتماعية تقول. . إذا المرء لم يرفض، فذلك يعني أنه مستعد للقبول.

وتقع من الناحية الأخرى العلاقات التضمينية، لاللملفوظ وإنما للبيان، أي للحدث المتشكل من إنتاج بعض الأقوال. فهذا فاندربنك ينساق في حديثه الدائر مع المسز لنغدن، فينادي المسز بروك باسمها «فرناندا»، في حين أنه لايناديها البتة باسمها (بل بشهرتها). فيفسر المستر لنغدن هذه الواقعة دليلاً على ما يمكن أن ندعوه

لدى فاندربنك نوعاً من السوقية. وليست هذه بالتأكيد علاقة تضمينية للملفوظ «فيرناندا»، بل نجمت فقط عن واقع التلفظ بذلك الاسم في ظروف معينة. ونسوق مثالاً آخر: يقول فاندربنك في سياق الحديث نفسه إن المسز بروك تصغّر سنّ ابنتها منذ بعض الوقت. ولهذا الملفوظ علاقة تضمينية يفهمها المستر لنغدن تمام الفهم: إن المسز بروك تسعى لأن تصغّر سنها هي. لكن ما يحفظه بشكل خاص شيء آخر أيضاً، هو علاقة تضمينية للملفوظ: ذلك أن الكلام على هذا النحو **يبيّن** (لن يقال: يعني) نقصاً في استقامتها حيال أصدقائها.

إن العلاقات التضمينية للملفوظ يصعب حصرها أو تحديدها، ذلك أن الطبيعة الشفهية للأحداث طبيعية محتملة: فالأحداث الشفهية أو الملفوظات، تعني تماماً مواقف أو وقائع، مثلما تعنيه الأحداث الأخرى كلها. فحين تدخل ناندا، على سبيل المثال، بيت فاندربنك، فلا تجد سوى ميتشي والمستر لنغدن، تفسّر الوضع على النحو التالي (رغم أن أحداً لم ينبس ببنت شفة: «تقصدون القول إن فان ليس هنا؟» ويعتمد المستر لنغدن اعتماداً خاصاً على الفكر الثاقب لأصدقائه كي يفسروا الأوضاع من قبل أن تُنْطق الأقوال، ليكفوه مؤونة القيام بذلك. ويتوصل ميتشي إلى ذلك بسرعة، في حين يبدو فاندربنك في مناسبة أخرى، أكثر بطئاً. ويلحّ شريكه: «رفع المستر لنغدن منفضة أخرى، وهو بهيئة من يقوم بذلك حسبما تقتضيه لهجة فاندربنك. وبعد أن وضعها، ركّز نظارتيه، ثم حدق في رفيقه سائلاً: ـ أليست لديك أدنى فكرة؟ ... ـ عما يدور في رأسك؟ وأنّى لي أن أكوّن فكرة، يا عزيزي مستر لنغدن؟ ـ طيب، إني لأتساءل ما إذا كنت سأحمل فكرة لو أني في مكانك. فأنت لاترى، في ظرف مماثل، من شيء يمكن لي أن أقوله؟» فالنبرة واللهجة والحركات التي ترافق الكلام تؤمّن التواصل بين المنطوق واللامنطوق، وهي تشبه عملية تجويقٍ لامنطوق للكلمات: «... أجابت ناندا بلهجة تبين إلى أي حد أدخل السرور على قلبها». كانت نبرتها تظهر الفارق على نحو رائع».

وعلى هذا ـ فلنلّخص كل ما تقدم ـ فالمحدث يطرح أسئلة بدوره، ليفهم على نحو أفضل: مامعنى هذا القول؟ ماذا تقصد بذلك؟ إلامَ ترمي بقولك هذا؟ بل يستطيع أيضاً أن يستجوب المنطوق نفسه، بحثاً عن إضاءات إضافية، وأن يطلب أن توضّح له الأسباب التي دعت إلى صياغة ذلك الملفوظ، وتلك في الوقت نفسه طريقة ممتازة، تجنبك الردّ على الأسئلة المطروحة عليك (وكأنما ينبغي إيضاح ازدواجية تلك الحركة المخصصة لإنجاز التبليغ، ولعرقلته في الوقت نفسه). ورأينا من قبل تبادلاً بين ميتشي والدوقة يجسد تلك الإمكانية. وهذا مثال آخر على ذلك؛ إن الدوقة هي التي تسأل قائلة: «هل يسعني توجيه رسالة من طرفك؟» فيرد ميتشي مستفسراً منها عن أسباب سؤالها: «ولماذا تتخيلين أنها تنتظر واحدة؟» وإنّ رفض الرد لأكثر وضوحاً أيضاً في تبادل الحديث التالي: «لماذا رتَّبتِ الأمور من أجل عودة ناندا؟ ـ يا لها من فكرة في أن تسأليني عن ذلك في هذه الساعة من النهار!»

ويمكن أيضاً حرف المحادثة عن طريق تفسير الكلام نفسه، من أجل تقرير قيمته الخاصة ـ مع احتمال استخلاص استنتاجات بعدئذ ـ حول الذي يقوم بعبثه. وهكذا يتولى فاندربنك التعليق على أقوال المسز بروك باستمرار: «أحب تعابيركِ حبّاً جمّاً!» بالتعابيركِ، كم أحبها!» هذا النوع من التعليق يغدو إيضاحاً لواقع أن لكل شخص طريقته في الكلام وفي الفهم، وهي التي تُفهم بدورها وتفسَّر من قبل الآخرين. تقول الدوقة لميتشي: «إنه يتصرّف بالحديث على هواه، لكن الأمر يتعلق كثيراً بالناس الذين يتحدث إليهم،» في حين أن المسز بروك تصفه كما يلي: «حديثك نصف الزمن المستحيل (...) وليس من أحد أتمنى غالباً أن أكون مقتضبة معه أكثر أثناء الحديث». أما بخصوص تيشي، فالدوقة على درجة من القسوة أكبر أيضاً: «ليس لحديثها من حدود على الإطلاق، . فهي تقول كل مايخطر ببالها...» وبالمقابل فإن فاندربروك «طوَّر فن الحديث إلى حد يقوى معه على إبقاء سيدة محلّقة في الهواء». أما مسز بروك فكانت تود من ناحيتها ألا **تسمّي** الأشياء أبداً.

أما قيامها بذلك فيقودها إلى ندامات لاتنتهي: «إني أقول أشياء بشعة حقًّا. لكن قلنا ماهو أسوأ، أليس كذلك؟ (...) ـ هل تفكر بالمال؟ ـ أجل، أليس ذلك مرعبًا؟ ـ أن تكون مرغمًا على التفكير بذلك؟ ـ أن أتكلم على هذا النحو».

وحتى لو لم تكن المميزات الاستدلالية للأفراد مفسرّة من قِبَل أناس آخرين، فإن إيضاحها يجري باستمرار ويشار إليها أحيانًا من قبل الراوي. ولقد رأينا من قبل ملامح عدة للمستر لنغدن. فهو لايجيز لنفسه قول شيء عن أحد في غيابه، من غير أن يرغب في تكراره أمامه، فيدعو الراوي ذلك: «عادته القائمة على ألا ينتقص في مجلس خاص من الناس الذين يودّونه علنًا». أما طريقته في استخدام أسماء العلم فتشكل حالة خاصة. أما السمة الأخرى التي سبقت إليها الإشارة فهي رفضه لفهم الإضمارات أو الكنايات. ذلك أن كل تفسير لهذا الجنس يتطلب كما رأينا معرفة مشتركة من المتحاورين، وبالتالي يقتضي تواطؤًا. وهذا التواطؤ تحديداً، هو الذي يرفضه المستر لنغدن بعدم فهمه. فواحد من أحاديثه مع الدوقة، مثلاً، مرصّع بـ: «أخشى أني لاأفهمك»، «ربما كان فهمه ناقصًا، لكنه احمرّ خجلاً»، «ولبث واقفًا، ووجهه مسكون بإحساسات قسرية ومتفرقة». ذلك الرفض للتواطؤ هو ماتلومه الدوقة عليه: «لاتحاول أن تخلق ظلمات لاطائل وراءها بتواضع لاطائل وراءه».

وهنالك شخوص آخرون مثل المستر لنغدن، يفلتون من معيار الفهم الكامل الذي تمثله في هذه الرواية حلقة المسز بروك. أما السمة المشتركة بين هؤلاء المستثنين فهي أنهم يسيؤون الفهم، لكن عدم فهمهم هذا ليس ناجمًا بالضرورة عن رفض المشاركة ببعض المسلّمات. وهنالك أشخاص أربعة يعانون من صمم رمزي أكثر من الآخرين: تيشي غرندون والصغيرة آغي ومستر كاشمور وإدوارد. والحالة الأكثر خطورة هي حالة الصغيرة آغي: أما وأنّ عمتها الدوقة تحميها حماية رائعة من كل صلة يمكن أن تفسد أخلاقها، فهي تعاني من متاعب، ليس على مستوى التلميحات أو البحث عن المرجع، بل لأنها بكل بساطة لاتفقه معنى الكلمات. ولدينا الشاهد في حديث مع المستر لنغدن، ذي اللغة المتحفظة مع ذلك. فهي تقول: «ناندا هي

صديقتي الفضلى بعد ثلاث أخريات أو أربع». فيعلق المستر لنغدن قائلاً: «لاتحسبي أنها مقعد متحرك، كما يقال، وأنت تعدنيها الصديقة الفضلى؟ ـ فسألت ببراءة: مقعد متحرك؟ ـ فقال محدثها: إن كنت لم تفهمي، فليس لي إلا ماأستحق، لأن عمتك لم تدعني أرافقك كي أعلّمك العامية اليومية ـ فأبدت مجدداً دهشة لاريب فيها: «العامية»؟ ـ أنت لم تسمعي بالعبارة قط. سأحسبه إطراءً كبيراً في زماننا، لو لم أخشَ فقط أن تستبعدي الاسم. ـ وشعَّ نور الجهل في بسمة الطفلة إشعاعة ذهبية. وكررت مجدداً: الاسم؟ ـ إنها لم تفهم مافيه الكفاية، فآثر أن يتخلى.»

أما تيشي غرندون فلا تفهم في المرة الواحدة غير شيء واحد. إلا أن أقوال محدثيها تمضي غالباً في اتجاهات كثيرة في آن واحد. إذن هي متخلفة مسافة عدة ردود على الدوام. فتبقى صديقتها ناندا ملاذها الوحيد: «هل قال شيئاً هذا البشع؟ استدارت نحوها رولد قائلة: لايسعني أن أفهمك مالم تفسر لي ناندا». أما المستر كاشمور فهو مفرط في حرفيته وواضح في تعبيره. لكنه بالمقابل بطيء الفهم إلى حد مفرط أيضاً، لاسيما حين تكون المسز بروك محدثته. «كان المستر كاشمور يتابعها بتثاقل كبير جداً». «أبدى المستر كاشمور ذهوله ـ الأمر صوفي تقريباً ـ إني لاأفهمك». «يا إلهي، ولكن عم تتحدثين؟ وصرح المستر كاشمور قائلاً بحيوية: ذلك ما أرغب أنا في معرفته».

أما اللون الأكثر حساسية من الصمم الرمزي فيتمثل في إدوارد بروكنهام. فهو لايفوق المستر كاشمور فهماً، لنسيج التلميحات التي تحيطه به زوجته. إنها توجه إليه قولاً: «لكن وجه إدوارد عبّر عن أنّ الأمر لغز. فأضافت تقول: لستَ بحاجة لأن تفهم، لكن بوسعك أن تصدقني. (...) كان تصريحاً لم يقلل من عدم فهمه(...). لم تكن جهالات إدوارد مطلقة، لكنها كثيفة». مع ذلك، فإن دوره سيداً للبيت، ومركزاً لحلقته، كان يقوده لالتزام موقف لايفضح عدم فهمه. ومن المؤكد أن يكون ذلك الموقف هو الصمت، الذي ليس، رغم ذلك، خالياً من

التباساته. «من أحد تصرفاته، مثلاً، أن يكون الأكثر صمتاً حين يكون عليه أن يتكلم أكثر من غيره، وأن يكون الأكثر صمتاً أيضاً، حين لايكون لديه من شيء يقوله. وإنها لخاصيّة محيرة... » وذلك مايحول، في الحديث الآخر، دون أن يفضح شيء عدمَ فهمه ـ ولاإدراكه المحتمل أيضاً. «وقال ببساطة: آه! (...) واكتفى بتكرار كلمة: آه! (...) وردّ بروكنهام قائلاً: آه(...) فأجاب بروكنهام: آه! (...) فرد زوجها قائلاً: آه! (...) فكرر مرافقها قائلاً: آه! (...) فقال زوجها مجدداً: آه! إلخ.

وتقف حيال معوِّقي الحديث هؤلاء، حلقةُ المسز بروك، حيث ليس كل شيء مفهوماً فقط وإنما يمكن لكل شيء أيضاً أن يقال. والواقع أن القاعدتين الأساسيتين اللتين تحكمان سير الكلام في ذلك الصالون هما: يمكن لكل شيء أن يقال. و: لاينبغي لشيء أن يقال مباشرة. وتطلق الدوقة على ذلك تسمية ذات صبغة انتقاص فتقول: «نوباتكم المنتظمة لنشر الغسيل الوسخ أمام الملأ». وتقول ناندا المتسامحة مثل فتاة تنصَّرت حديثاً: «نتناول كل شيء بالحديث ونتناول الجميع، ونحن منهمكون على الدوام في مناقشة أنفسنا. (...) لكن ألا تظنين أنه نوع الحديث الأكثر إمتاعاً؟» وفي الوقت نفسه (الواحد يسمح بالآخر) فإن تلك العروض للغسيل الوسخ لايمكن لها أن تجري، إلا لأن الأشياء لاتسمّى بأسمائها أبداً، بل يشار إليها أو يلمّح تلميحاً. من هنا أخذ هذه العبارة، على لسان المسز بروك، قيمة القانون: «إن الشروح في النهاية تفسد الأشياء». لذا تراها تأسف حين تكون مرغمة على إعطاء حكم بكل وضوح («إن الكلام في ذلك لسوقيّ بشكل مرعب، لكن...») وتؤكد ميتشي بدورها قائلة: كلما كانت تسمية الأشياء أكثر صعوبة، أضحت المحادثة أكثر رقياً. «تبدو أسوأ الأشياء هي الفضلى حقاً، من أجل تطوير معنى اللغة» أما اللغة بامتياز فهي الشبيهة بلغة وسيط الوحي في معبد دلف، الذي لايتكلم ولايسكت، لكن يوحي. إلا أن هذا المطلب الدائم هو في حالة تعارض مع الهدف الرئيس لهؤلاء الأشخاص جميعاً، والذي ليس، وفقاً لما رأينا، سوى: استفسارات. فكل شيء يجري وكأن الأشخاص يتحركون بفعل

قوتين متناقضتين، ويساهمون في آن معاً بعمليتين قيَمهما متعارضة: إنهم يتحركون من ناحية بتأثير توقٍ لأخذ الأشياء بشكل مباشر، فيسعون للنفوذ إلى وضوح الكلمات، واختراقها في سبيل الإمساك بالحقيقة. أما من الناحية الأخرى فإن الفشل المحتمل لهذا المسعى كأنما يضعفه، فتراهم يستمتعون بعدم تسمية الحقيقة، والحكم عليها دائماً بنوع من التردّد.

إن واحداً من الأحداث الرئيسة المروية في **السن الصعبة** متمثل في الضيق الذي يولّده في ذلك الصالون، تدخل ناندا، بنت المسز بروك، تدخلاً مربكاً، لكن لايمكن تفاديه. لقد تجاوزت سن الطفولة فصار من حقها النزول إلى الصالون، غير أنها لم تبلغ سن المرأة بعد، فليس لها أن تسمع كل شيء. وتدرك ناندا بنفسها، في البداية، مظاهر الحدث الإيجابية فقط. «سوف أنزل الآن. سأرى على الدوام كافة الناس الذين يأتون. ولسوف يكون ذلك أمراً عظيماً لدي. أريد أن أسمع الحديث كله. فالمستر ميتشي يقول إن ذلك ضروري، وإنه يساعد على تثقيف الأذهان الفتية». لكن أمها لاترى سوى الوجه الخلفي لهذا التدخل: سوف يؤدي إلى خسارة في حرية التكلم، ويسبب المضايقة لحديثهم، وهل لديهم ماهو أثمن من ذلك في واقع الأمر؟ هذا الإحساس هو ماتعبّر عنه بطريقة متعثرة بعض الشيء أمام المستر كاشمور: «إنها (ناندا) تشعر أن حضورها يكبح حريتنا في الكلام» ثم تقول بلا مراعاة أكبر أمام فاندربنك: «قلت على تغيير حياتي، بالتأكيد. يبدو أني هكذا وأن في حياتي شيئاً مشتركاً مع فكري، وشيئاً بين فكري وحديثي. فأنت أدرى بالحديث الجيد... وأيّ دور له عندي. وعليه فحين ينبغي أن نجعل حديثنا سيئاً عن تروٍّ... أقصد جعله غبياً، بليداً ومن أدنى درجة. حين ينبغي أن نسدل حجاباً على هذه الناحية ـ ولسبب خارجي تماماً ـ فليس من الغريب أن نبوح أحياناً لصديق بمسبّبات سخطنا». بعد ذلك تناقش ناندا الموقف بنظرة مغايرة: «ألسنا نغدو مزراباً صغيراً يسيل فيه كل شيء؟ فيسألها ميتشي: لم لاتقولين بعذوبة أكبر: قيثارة هوائية صغيرة معلقة على نافذة الصالون تهتزُّ أوتارُها لريح المحادثة؟» وتقول بلغة أشد مباشرة لفاندربنك: إن أمها تخشى «ما يمكن أن نلتقطه منك جميعاً فلا يكون ملائماً لنا»، «خطر الإفراط في الالتقاط».

لقد روى هنري جيمس في مقدمة هذا الكتاب، بعد مرور عشرة أعوام على وضعه، أن هذا الخلاف وهذا التوتر قد شكلا بذرة الرواية نفسها. وكتب يقول: إن **السن الصعبة** هي تحديداً دراسة لواحدة من هذه المراحل، المحددة أو الممتدة، من التوتر والتصور الساذج، إنها حلقة بحث عن الطريقة التي جرت بها، خصوصية، معالجة التداخل الراهن مع حريات قديمة» والطريقة التي «يجب علينا، ضمن حلقة من محادثة حرة، أن نضع في الحسبان حضوراً جديداً بريئاً غير متكيف مع الجو مطلقاً» إنها قصة «الحرية المهددة بتدخل من ذهن فطن لايمكن تفاديه.» ثم يعترف في المقدمة نفسها بأن تلك البذرة قد غُطّي عليها ـ إلى حد عدم ملاحظتها ـ بما كان مخصصاً بدءاً لأن يكون فقط الشكل الحامل لهذا الموضوع وطريقةً لمعالجته وإعداده. لكنه يلاحظ في الوقت نفسه «من المرجح أنه كان محكوماً سلفاً على موضوعي بإعداد مفرط ومقبول». هذا ما لم يكن «الإعداد المفرط» ـ وهو مايدعوه جيمس «حقيقة فنية هامة» تصدر في النهاية عن تجربته ـ من حيث المبدأ ممكناً أبداً؟ «إن الدرس الرئيس من امتحاني الاستعادي يقوم حقاً على مراجعة قصوى لهذه المسألة برمتها: ماذا يعني العذاب، بالنسبة لموضوع ما، إذا دعونا ذلك: العذاب من الإفراط في الإعداد؟ إن ضميري الفني ليجد الراحة في عدم التعرّف هنا على أي أثر حقيقي للعذاب...» ذلك أنه قد يمكن للإعدا د أن يصير الذات وأن تصير الذات طريقة من الإعداد.

إن ذلك الشكل، أو تلك الطريقة في معالجة الموضوع ـ موضوع التوتر الناشيء أثناء المحادثة ـ ليست في نهاية الأمر سوى سلسلة من المحادثات. و **السن الصعبة** لها تلك الخصوصية، وسط أسرة كبيرة من الروايات، المتمثلة في أنها لم تكتب إلا بصيغة محاورات. فنقول بطريقة أخرى إن هذه الرواية تنزع إلى الاختلاط بالدراما، وهو جنس ذو تأثير سحري على هنري جيمس منذ زمن بعيد. ولقد شرح من ناحيته بإسهاب، في المقدمة نفسها، ما رمى إليه من استخدام الحوار. فالمثل الأعلى الواجب بلوغه «العمل على نحو يجعل اللقاء المعروض يروي بنفسه قصته كلها، ويظل منغلقاً داخل حضوره الخاص، وأن يغدو على

الأقل، فوق تلك البقعة المحددة المعالم، مثيراً تماماً للاهتمام وواضحاً كل الوضوح ... » ولكن أليس هذا مايقدمه الشكل الدرامي؟ إني أقول في نفسي «إن التمييز الإلهي، مابين فصول مسرحيةٍ ما، هو في موضوعيتها الخاصة والمصانة. وتأتي تلك الموضوعية بدورها، حين تبلغ مثلها الأعلى، من الغياب المفروض لكل نظر «خلفي»، مخصص للقيام بجولة على الشروح والتوسعات، وعلى انتزاع نتف وقطع من الدكان الكبرى لأدوية الوهم للراوي «البسيط ... »

إن ما يجتذب جيمس نحو الصيغة الحوارية إنما هي موضوعيتها وإمكانية استغنائها عن راوٍ يعرِّف ويفسِّر، ويسعنا أن نعترض بأن **السن الصعبة** لها راو. فهنالك مايذكرنا بوجوده بعد كل عشر صفحات تقريباً: إنه «مشاهد» أو «مراقب» أو «متمع»، يوصف حسب المناسبة بأنه «على علم» أو «مطلع» أو «يقظ». وقد يذكّر هذا المشاهد أحياناً بطريقة أكثر تفصيلاً: «مراقب على استعداد لشرح المشهد» فيغدو «المراقب الفطن الذي ذكرناه قبل قليل» أو أيضاً «مشاهدنا الحاذق». أو هنالك افتراض فيما «لو أن شخصاً يعرفه حق المعرفة، حضر هذا المشهد لوجد فيه ... ». أو هنالك تخيل «لانقلاب سريع للمرآة التي تعكس المشهد كله». ويقبل الراوي في مرات أخرى، أن يؤدي مؤقتاً دور هذا الشاهد: «كنا ستتبين ذلك دون شك لو أننا شاهدناه ... » أو بطريقة إيضاحية أكثر أيضاً رغم أنها سلبية: «أما وأن المستر فان لايسعه أن يشرح من بعد لصديق فضولي، ما خلّفت عليه نبرة تلك الكلمات من أثر، فان مُدوِّن أخباره سيستغل هذه الواقعة كي لايدّعي مزيداً من الفهم، ويجعل التأكيد يقتصر، خلافاً لذلك، على احمرار خفيف كاد لايرى على محيّا المستر فان». وأخيراً يتظلّم الراوي في مرات أخرى لغياب مثل ذلك الشاهد: «من كان هنالك ليراقب إن كانت الفتاة تشاهده؟» ذلك ما لن تعرفه القصة أبداً». إن ذلك الشاهد الدائم، في كافة الأحوال، حتى وإن لم يذكر باستمرار، يظل ضرورياً ومعنياً بعرض الأحداث المروية. ويعرف الراوي ذلك حق المعرفة. «إن المراقب الفطن الذي نفترض وجوده **دوماً**»، «إن الشاهد **المستمر** لهذه الوقائع».

(كان هذا الحضور المفترض يجعل دوستويفسكي يقول: إنّ قصة من هذا النوع هي «خارقة» لأنها تقبل بوجود كائنات غير منظورة). هذا الشاهد الذي ينبغي تخيّله، لايغدو مع ذلك لحاجة سردية موحَّدة. فالراوي يرى لكن لايعرف. ويسعنا أن نلاحظ أن الأشخاص أنفسهم ذوو عادة غريبة (وهي تساهم من ناحيتها في صعوبة فهم أقوالهم فتثير طلبات للتفسير): فهم لايرجعون للآخرين عبر اسم ثابت ومعروف لدى الجميع، بل ينادونهم بصيغ تختلف من ظرف لآخر، وكأنهم لايرغبون في التعويل على شيء بشأن وجود هوية ثابتة داخل كل كائن، لكنهم يكتفون بتسجيل إحساساتهم، وهي دقيقة في كل مرة وعرضة للتغيير. وهكذا نرى الدوقة، في معرض حديثها عن ميتشي دي كاري دونر، التي يُفترض أنها عشيقة المستر كاشمور، تقول عليها مرة «تلك الشخصية الضئيلة الغبية»، ومرة أخرى «النموذج الفاتن لحسن ذوق المستر كاشمور، الماثل أمام أعيننا»، ومرة ثالثة «تلك الضحية للنميمات الظالمة»، لكنها لاتدعوها باسمها البتة: وكأنما يشق على المسكينة المسز دونر أن تكون موجودة كيانًا مستقلاً. كم يبدو آنذاك عدم الاستقرار علينا ونحن نتنقل، لابين لحظة وأخرى فقط، بل بين نظرات شخص وآخر أيضًا! وذلك مايجعل ناندا تقول: «نحن إلى حد ما نتيجة أناس آخرين» وفاندربنك يقول: «نرى أنفسنا بأنفسنا معكوسين». لكن الراوي نفسه يتخذ موقفًا مماثلاً، ولايسمي شخوصه بطريقة موحدة: إنه فاندربنك مرة، وهو العجوز فان مرة أخرى، والمستر فان مرة ثالثة، وفقًا للنظرة الموجهة إليه من قبل هذا الشخص أو ذاك، وفي هذه الظروف أو تلك، إذ ليس للراوي نفسه من إدراك خاص به. فالأشخاص في واقع الأمر هم الذين يدركون، حتى حين يتولّى الراوي الكلام. فتغدو المسز بروك «موضوع هذا الإطراء» على أثر ردٍّ من فاندربنك «رفيقة ناندا»، في معرض حديث مع ابنتها. وتوجّه النظرة إلى المستر كاشمور عبر علاقته مع زوجته مرة فيدعى «زوج سيادتها» ومرة أخرى حيال مضيفته فهو «زائر المسز بروك». أما المستر لنغدن (ولنتذكر انتباهه حيال التسميات) فيغدو وفقًا لمشيئة أقوال ميتشي «موضوع إعلام فاندربنك» ثم «المؤتمن الممكن على أسرار العجوز فان». وإذا ما تحادث مع

فاندربنك، أصبح «عشيق الليدي جوليا». أما حيال المسز بروكنهام فهو «أكبر زائريها سنًا».

ويمكن لنا أن نسلم على هذا الأساس بأن كل «لقاء معروض يروي بنفسه قصته كلها». لكنه حتى وإن ظل «ممتعًا» بشكل كامل فليس مؤكداً أن يكون في الوقت نفسه «كامل الوضوح»: لأننا إذا ماعدنا إلى نقطة الانطلاق، وحتى لو أعدنا القراءة ثانية، لاقينا عناءً في إعادة بناء هذه القصة بأمانة، وفي تعداد الأحداث الرئيسة على الأقل، كما لن يكون بوسع أحد أن يقول ما الطبيعة الدقيقة للعلاقات التي تربط (ونكتفي بالشخص الأكثر أهمية) ما بين فاندربنك ومسز بروك، وبين فاندربنك وناندا، وبين ناندا ومستر لنغدن.

وهنالك مسألة تعدّ النقطة الحساسة في هذه الرواية فالقارئ لكل نص تخيّلي يسعى إلى بناء القصّة التي يرويها النص. ويجد في سبيل ذلك نمطين من المعلومات تحت تصرّفه. ينبغي للنمط الأول أن يُستْدل عليه من السلوكيات الموصوفة. فترمز هذه السلوكيات ـ من غير أن تعني ـ إلى الواقع في التخيل. أما النمط الثاني فيأتيه على نحو مباشر من راوٍ واحد (أو عدة رواة). لكننا نعرف مع ذلك أن هذا الراوي يمكن أن يظهر بدوره «غير جدير بالثقة»، فيرغم القارئ إذن على استخلاص الحقيقة بدلاً من تَلَقِّيها كما هي. أما وأن **السن الصعبة** لا تحتوي إذا صح القول على خطاب للراوي، ففي وسعنا عدّ الشخوص رواة، وأن نكون على استعداد لتعزيز الحقيقة، حتى لو قاموا بتحريفها. إلا أن القارئ يجد مسعاه قد خاب في هذه المهمة حصراً. فلماذا؟

فلنستبعد بادئ الأمر إجابة سهلة، لكنها لاتقبل التطبيق هنا، تقول إن الكلمات وحدها تعطى لنا في حين أن الفعل يجري خارجًا عنها. أما بشأن مايسعنا الحكم عليه فليس من حدث هام يجري في الأوقات الزمنية التي يلفها الكتاب بالصمت، ولا أثناء أحداث مذكورة، لكنها خارج اللغة، وبتصرفات ليست أفعالاً؛ إنما هي الخطابات التي تشكل هؤلاء الشخوص، وعالمهم فعلي حقًا. ألم

يكتب جيمس في مشكلة خطابنا The question of our Speech «إنما ونحن نتكلم، وباستمرار، نعيش أدوارنا ونؤديها، إلى حد كبير جداً»؟ ينبغي إذن أن نضيف بادئ الأمر، أن أي شخص لايقبل أيضاً، بل حتى بصورة مؤقتة، أن يؤدي دور الراوي وأن يقوم بتركيب ماقد جرى. وليس الأمر في أن الرواية مؤلفة من محادثات، بل من محادثات شديدة الخصوصية فوق ذلك، ولاتتناول المحادثات أحداثًا خارجة عنها، بل تكتفي بأن تكون أحداثًا. وكأن الكلام ـ القصة، والكلام ـ الفعل، لم يعودا من المظاهر المكمِّلة لنشاط وحيد، هذا الكلام لايروي شيئًا. والمحادثات تشكل القصة، لكنها لاتسردها.

إلا أن ذلك أيضًا ليس بكافٍ. فما تبيناه على أنه التصميم النهائي لهذه القصة– ناندا ومسز بروك تعشقان فاندربنك، لكنه فقير يرغب في الزواج من امرأة غنية، على أن يحبها، وتطور مشاعر المستر لنغدن حيال ناندا ـ يتحقق تمامًا أمام أعيننا، ولدينا رغم ذلك إحساس بأننا حيال رؤيا غير مباشرة لها. وليست المسألة فقط، وذلك مارأيناه بكثرة، إن القاعدة في هذا المجتمع تقوم على عدم تسمية الأشياء بأسمائها البتة، بل على الإيحاء بها فقط. فالصعوبة أساسية أكثر وذلك مايبرر أن تكون موضوع الأحاديث والمبدأ البنياني للرواية في آن معًا. ولقد مشينا خطوة فخطوة من الحالات الأكثر بساطة، حيث كان بوسعنا أن نتجاوز التعبير غير المباشر لنعثر دون كبير مشقة على المعنى الثابت والمباشر، وحتى تلك الأقوال المبهمة التي نعرف أنها ذات معنى، لكننا أيضًا لن نتوصل أبدًا إلى تفسيرها بيقين. وفي الرواية، بالمقابل، أفعال وتصرفات نستطيع إعادة بنائها دونما أدنى تردّد، لكن أخرى ـ وربما تبدو لنا لهذا السبب الوحيد، الأكثر أهمية ـ لن تقام أبدًا. فالميلان بلغ درجة لم يعد معها بميلان، والحبال مابين الكلمات والأشياء لم تعد فقط رخوة أو محكمة الفتل؛ إنها مقطوعة. واللغة تعمل عملها داخل فسحة ستظل إلى الأبد فسحة لسانية.

وليست المسألة أن شخوص الرواية يفتقرون إلى الصدق أو أنهم لايسعون إلى تكوين رأي ما حول شيء ما أو حول أحد الأشخاص. إنهم يفعلون ذلك.

لكن لايسعنا، رغم هذا أن نثق بأقوالهم، ذلك أننا حُرمنا خلسة من معيار الحقيقة. «كان صعبًا على المستر لنغدن أن يقول الحقيقة» وهو ليس الوحيد. إن الأقوال غير المباشرة التي يتبادلها الأشخاص اقتادتنا إلى حركة يخلّف عنفُها التلميحات التي كانت تمثل نقطة انطلاقته، بعيداً وراءه. ولقد وجد كل كلام نفسه وكأنما أصيب بشبهة أنطولوجية، فلم نعد ندري بكل بساطة إن كان يؤدي إلى واقع، وإن كان الجوا ب بنعم، فما هو؟ ويمكن للترميز والتدليل أن يكونا حاملَي إخبار موثوقٍ وسط عالم يجدان نفسيهما فيه مؤطَّرين بالكلام المباشر أو على الأقل بأدوات تسمح بتوجيه التفسير والتحقق منه. وهنا تتجلى في واقع الأمر، مأثرة جيمس في **السن الصعبة**، إن الإخبار المباشر ليس المسيطر فقط في هذا الكتاب، بل هو الماثل الوحيد فيه. أما وقد بلغ درجته القصوى، فإنه يغيِّر من طبيعته: لم يعد إخباراً. إذن يجد القارئ نفسه متورّطًا أكثر من أي وقت مضى في عملية بناء التخيّل، إلا أنه يكتشف وهو يسلك تلك الدرب أن ذلك البناء ليس له أن ينجز.

إن علاقة اللغة بالعالم علاقة فيها غموض، وكذلك هو وضع هنري جيمس حيال تلك العلاقة. فهو يكتب في مكان ما من ذاته ـ لم يفعل شيئًا آخر قط ـ رواية اجتماعية عن الحب والمال، وبالتالي عن الزواج. إلا أن الكلمات لاتمسك بالأشياء. لكن هنري جيمس، وهو أبعد ما يكون عن معاناة بسبب ذلك ـ (إنه في هذا شديد الشبه بشخصياته، فتغدو **السن الصعبة** بأكملها مجازاً لإبداع التخيلات) ينساق شيئًا فشيئًا وراء المتعة التي يكتشفها في تلك العبارات التي تستجر إلى مالانهاية عبارات أخرى، وفي أولئك الأشخاص الذين يتسببون، كأنما من تلقاء أنفسهم، بظهور مماثليهم أو مخالفيهم، وفي تلك الأفعال التي هي وليدة التناظر والتناسب. إن الذي يعالج الكلمات، لن ينال سوى الكلمات. هذا الطرح يتلوّن لدى جيمس بشعورين متعارضين: الأسف على خسارته للعالم والبهجة حيال تكاثر اللغة المستقل. ورواياته هي التجسيد لتلك الازدواجية.

وهذا بروست يروي أيضًا في **البحث عن الزمن المفقود** كيف أن الأشخاص يكتشفون أن الكلمات لاتنطق بالحق إلزامًا. لكن ذلك الاكتشاف (أن اللغة المباشرة للكلمات غير كافية) ليس هنالك إلا ليقودنا نحو وعي سعيد بالمقدرة التعبيرية للغة الجسد أو لما يقوم مقامها في المنطوق: اللغة المجردة وغير المباشرة. وأما الخيبة السطحية فتعوض عنها، لدى بروست، السعادة التي يمنحها النفوذ إلى العمق. إن اللغة غير المباشرة هي اللغة الوحيدة الصادقة. لكن ذلك كثير، لأن الحقيقة قائمة على الأقل. إن التشابه إذن مع جيمس تشابه خدّاع: فنحن نعلم حق العلم أن كلام الأشخاص في **السن الصعبة** غير مباشر، غير أننا لن نبلغ الحقيقة العميقة أبدًا. فالسطح المخيّب هنا يؤدي إلى شيء آخر تمامًا (وفي ذلك تكون اللغة غير مباشرة)، لكن ذلك الشيء الآخر هو سطح أيضًا، وهو نفسه عرضة للتفسير. فما يقودنا جيمس إليه ليس استبطانية جديدة، على نحو ماسيفعله بروست وجويس من بعده، وإنما نحو غياب كل استبطانية، إذن نحو إلغاء التعارضات نفسها بين الداخل والخارج، بين الحقيقة والظاهر.

إن بناء **السن الصعبة** كله ـ وليس بناء الشخصيات فقط ـ يرتكز على المواربة، على اللامباشرة indirectness، وكأن هذه الأخيرة تجسد ما لم يعد بالقاعدة لمجتمع استثنائي، وإنما للقاعدة فقط: نحن دومًا في اللامباشر. ويروي جيمس المشروع في مقدمته على النحو التالي: «رسمت على قطعة من الورق رسمًا أنيقًا لحلقة تتكوّن من مجموعة من الدوائر الصغيرة الموزعة على بعد متساوٍ حول غرض مركزي. فالغرض المركزي هو الوضع، إنه موضوعي نفسه. فالشيء مدين له بعنوانه، والدوائر الصغيرة تمثل مصابيح متفرقة، مثلما كان يروقني أن أدعوها، ولكل واحد وظيفته المتمثلة بأن يضيء بكل الشدة المطلوبة واحدًا من مظاهر ذلك الغرض. ذلك أنني قسمته إلى مشاهد (...) وسوف يكون كل واحد من «مصابيحي» النور لـ «لقاء اجتماعي» حول القصة والعلاقات بين الأشخاص المعنيين، وسوف يُبرز حتى مداه الأقصى الألوان الكامنة للمشهد المقصود، ويمضي به لأن يجد، حتى القطرة الأخيرة، مساهمته في موضوعي».

لكن الأشياء في واقع الأمر على جانب من التعقيد أكبر بقليل. فالرواية مقسمة إلى ثمانية وثلاثين فصلاً، وكل واحد يطابق مشهداً مسرحيّاً: فالأشخاص أنفسهم يتحدثون من البداية حتى النهاية. لكن تقسيماً آخر يأتي ليفرض نفسه فوق ذلك التقسيم، وهو من عشرة كتب. إنها أشبه بفصول مسرحية، وتتميز بوحدة المكان، وتتراخى بعض الشيء بشأن وحدة الزمان، لكنها بشكل خاص تحمل عناوين (وحدة الفعل). تلك العناوين هي أسماء أشخاص: ليس الأشخاص بالضرورة بين المساهمين في المحادثة (وهكذا يحمل الكتاب الأول عنوان «الليدي جوليا» في حين أن هذه الشخصية لا وجود لها، في الكتاب)، بل بالأحرى أولئك الذين تلقي المحادثة الضوء عليهم، بصورة غير مباشرة، والذين بدورهم يحددونها. وتضيء تلك الكتب ـ الشخصيات العشرة، في نهاية الأمر، الموضوع المركزي الذي يسميه العنوان، سن الكآبة. نحن إذن في حضرة نظام شمسي متكامل (جيمس يتكلم عن النور): مركز، وعشرة أجسام كبرى من حوله، وكل واحد مرفق بثلاثة من التوابع ـ الفصول، أو أربعة. غير أن هذا النظام الشمسي ذو خصوصية مدهشة تؤدي إلى عملية انقلاب في وجهة التشبيه: فبدلاً من أن ينطلق النور من المركز باتجاه المحيط، نراه يتبع الطريق المعاكس. فالتوابع هي التي تضيء الكواكب، وهذه الأخيرة ترسل النور، الذي أضحى غير مباشر، باتجاه الشمس. فتظل تلك الشمس إذن سوداء تماماً، ويظل «الموضوع بحد ذاته» غير ملموس.

ويسعنا أن نتأمل بإعجاب التداخل اللامحدود لكافة العناصر التي تشكل منظومة الرواية، وقد وصف جيمس بنفسه، وهو الممثل الأمين للجمالية الروائية، رغم أنه جاء متأخراً، وصف نتائج عمله، في المقدمة، كما يلي: «في تلك الأثناء، يساعدنا لحسن الحظ على أن نرى أن التمييز الثقيل بين الجوهر والشكل، في عمل فني أُحسن إنتاجه حقّاً، يتهاوى على نحو مدهش. (...) لقد افترقا قبل الفصل، لكن قدسية التنفيذ تجمعهما جمعاً لا تنفصم عراه (...). الشيء المنجز هو انصهار من الناحية الفنية، وإلا فهو لم ينجز (...) برهنوا على أن مثل تلك القيمة، أو مثل ذلك التأثير، هو في عداد موضوعي، على ضوء النتيجة الإجمالية، وأن ذلك

التأثير الآخر ينتمي إلى إعدادي، وبرهنوا على أني لم أقم بهزّهما معًا، مثلما ينبغي على المشعوذ الذي أدَّعي أني إياه، أن يفعل، وبفن مستهلك، وأوافق على أني مثل المتبجّح الذي يصيح أمام خيمة معرض». فماذا نتخيل في الواقع أكثر تناغمًا من تلك الدراسة للكلام عبر الاستخدام نفسه للكلام، وتلك الطريقة الإيحائية في الإشارة إلى الإيحاء، أن هذا الكتاب يميل على الميلان؟

أعتقد أن **السن الصعبة** من أهم روايات «سنِّنا» وكتاب مثالي، لكن ليس فقط، وليس كثيراً، عبر الانصهار الكامل بين «الشكل» و«المضمون»، والذي تحققه أعمال أخرى كثيرة. والذي لانعرف تمامًا لِمَ ينبغي الإعجاب به. بل سوف أقارنه بالروايات الكبرى التي تلته، والتي تكرِّمها حداثتنا أكثر بكثير، من واقع أنه يستكشف حتى العمق دربًا افتتحته اللغة، لكنه مجهول من الأدب، ولأنه يمضي في ذلك الاستكشاف إلى أبعد بكثير مما فعله أحد من قبل، ثم لم يفعله أحد من بعد. إن **السن الصعبة** كتاب مثالي بما يمثل - أكثر مما يقول - من مواربة اللغة والتباس العالم. وهكذا يسعنا أن نجيب على السؤال المطروح بدءاً: عما تتكلم **السن الصعبة**؟ عما هو الكلام وعن الكلام عن شيء ما.

الفهرس

الطبعة الأولى / ٢٠٠٢
عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

مفهوم الأدب

ودراسات أخرى



سعر النسخة داخل القطر ٨٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل

Abdel Aziz Mohammad 2002